books
N
7445
.05
1921

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/raffaelloealtrel01ojet

UGO OJETTI

RAFFAELLO

E ALTRE LEGGI

RAFFAELLO. CÉZANNE. RUSKIN. GIOVANNI FATTORI. L'ARTE PAESANA. L'ARTE E LA CHIESA. LA LETTERATURA FRANCESE. LA PITTURA TEDESCA. SANTA CROCE. PALAZZO DUCALE. IL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE. CROCE MINISTRO. LA RIFORMA DELL'INSEGNAMENTO ARTISTICO, ECC.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1921

Secondo migliaio.

4258

RAFFAELLO

E ALTRE LEGGI.

SCRITTI DI UGO OJETTI SULL'ARTE
(Edizioni Treves):

L'Esposizione Nazionale del 1906 . . . . . L. 3 —

Il Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma e le sue avventure (1907). Con 19 incisioni . . . . . 3 —

Esposizioni Internazionali di Venezia:

L'VIII, del 1909 (Con 118 incisioni) . 9 —

La IX, del 1910 (Con 119 incisioni) . 9 —

La XI, del 1914 (Con 153 incisioni) . 9 —

Ritratti d'Artisti Italiani (1911). Con 14 fototipie. 5 —
Michetti. - Signorini. - Marius Pictor. - Dalbono. - Carcano. - Bistolfi. - Fattori. - Trentacoste. - Pellizza. - Fragiacomo. - Serra. - Tito. - Calandra. - Ciardi.

Il martirio dei monumenti. Con 9 incisioni (1918). 3 50

I nani tra le colonne (1920) . . . . . 6 —

Raffaello e altre leggi (1921) 7 50

UGO OJETTI

RAFFAELLO

E ALTRE LEGGI

RAFFAELLO. CÉZANNE. RUSKIN. GIOVANNI FATTORI. L'ARTE PAESANA. L'ARTE E LA CHIESA. LA LETTERATURA FRANCESE. LA PITTURA TEDESCA. SANTA CROCE. PALAZZO DUCALE. IL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE. CROCE MINISTRO. LA RIFORMA DELL'INSEGNAMENTO ARTISTICO, ECC.

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1921

Secondo migliaio.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.

Si riterrà contraffatto qualunque esemplare di quest'opera che non porti il timbro a secco della Società Italiana degli Autori.

Milano - Tip. Treves.

Tutto non è che un giro; perciò non v'è niente di nuovo da temere.

Marco Aurelio, VIII-6.

Sembra dunque che si sia, almeno in arte, nel pieno della reazione: più esattamente, della reazione classica o, come si dice, neoclassica. Se arte classica vuol dire ordine, per ora è un gran disordine. Perciò mi sono permesso di raccogliere qui, all'ombra di Raffaello, alcune di quelle ancóra dimenticatissime leggi che ho sempre stimate perpetue e, alcune di esse, non solo in arte.

Dato che questi miei libri vanno diventando una cronaca annuale delle vicende dell'arte nostra, insieme a queste leggi perpetue ho avuto cura di raccogliere anche memoria di quel poco che s'è fatto o scritto in onore della sullodata reazione la quale, ripeto, si limita per adesso a belle parole e faconde esortazioni e a poche opere di scultura più che di pittura: anzi si potrebbe

finora dire una reazione soltanto della grammatica e del buon senso. Ma a dir buon senso forse già dico troppo perchè scrivere, mettiamo, come il Leopardi per reazione contro i paroliberi che scrivevano come talvolta si divertiva a scrivere il Marinetti, potrebbe anche essere una moda, il cappello a cilindro dopo il berretto da ciclista, nella quale il buon senso non avesse alcuna parte. Giacomo Leopardi aveva altre ragioni per scrivere come scriveva: una, il suo cervello. In ogni modo è certo che in pittura nemmeno questo ancóra si vede, e la novità si limita a un maggior rispetto della grammatica, compresavi la sintassi la quale significa appunto costruzione, disposizione e ordine delle varie parti fra loro e rispetto al tutto.

S'ha torto, in questo distrattissimo tra tutti i paesi civili, a non prestare attenzione alle novità dell'arte. Esse hanno quasi sempre un valore profetico. Quando cubisti e futuristi cominciarono a slogare e scomporre la realtà sensibile e a presentarla in tocchi riaccozzati secondo il capriccio o la sensibilità di questo e di quel, diciamo pure, pittore, chi da quelle prove dipinte e scolpite pensò di annunciare profeticamente che la stessa società s'avviava a dislogarsi e a sconnettersi sotto il comandamento del "tanto peggio, tanto meglio?„ Quando s'annunciarono con clangore di trombe e zufolo di pifferi le prime conversioni e i primi quaresimali per la

restaurazione, in arte, dell'ordine, dell'autorità, della gravezza, della chiarezza classica, s'era fuori in pieno tumulto comunista ed anarchico, treni fermi e bombe in moto. Ma io mi leggevo Soffici fiorentino, Carrà monferrino e de Chirico ateniese, e rassicurato aspettavo che apparisse anche in piazza la restaurazione infallibile, su il mio tricolore e giù la bandiera rossa. Maestà ed Eccellenze, volete conoscere l'avvenire? Abbonatevi alle riviste d'avanguardia.

Non vorrei che taluno, vedendo solo questa pagina e non il mio volto, credesse che sorrido scrivendo così. Parlo serio come un oracolo. Non è anche l'arte un modo di capire? Certo, essa è anche un modo di sentire; ma appunto per questo suo sentire e insieme capire, essa arriva prima, di volo, là dove anche un presidente del Consiglio arriva dopo, a piedi. Nella stanza della Segnatura Raffaello ha raffigurato la Filosofia seduta e sui braccioli del seggio ha ripetuto le belle forme della Diana d'Efeso. Voleva egli mostrare che la Filosofia traballa se non s'appoggia all'Arte. E allora per filosofia, Platone od Aristotele, s'intendeva anche la politica. (Adesso è un'altra cosa).

Tornando alla reazione o restaurazione, è ancóra una volta notevole in questo eterno girotondo la furia dei neofiti. Corrono corrono, e chi nella pista cammina da anni posato e dignitoso, può benissimo trovarsi d'un tratto alle cal-

cagna l'avanguardia e il così detto avvenire, e per un poco può fare, senza volerlo, la bella figura di precursore. La Civiltà Cattolica *tre mesi fa s'è trovata alle spalle Giovanni Papini che correva, le chiome al vento, le braccia aperte in croce. L'Accademia di San Luca s'è sentita sulla nuca marmorea il soffio di Carlo Carrà che gridava Canova. Isidoro del Lungo e la Crusca, pur badando a non voltarsi, hanno trasalito a sentirsi "serrati sotto„ da Cardarelli e da tutto il pattuglione della* Ronda, *in divisa.*

Questo libro, ripeto, è la modesta cronaca di quest'ora straordinaria in cui la Civiltà Cattolica, *l'Accademia della Crusca e l'Accademia di San Luca si sono trovate all'avanguardia. Forse quando uscirà, le tre nobili istituzioni saranno state distanziate di qualche "ruota„. Ne parleremo un altr'anno.*

Ma intanto affrettiamoci ad essere soddisfatti. Da tanti anni ci si spingeva avanti avanti, in nome nel progresso, avanti verso la perfezione, avanti verso la libertà, con tanto impeto di vento che avevamo perduto vista e respiro. E libertà era diventata quasi un sinonimo di perfezione; e l'interiezione, sinonimo di poesia; e le pillacchere sui muri, sinonimo d'arte. Questo, proprio in Italia. Poichè la storia dell'uomo è, come ho detto, un eterno girotondo, per darsi l'idea d'andar diretti verso l'infinito molti sfuggivano in tangente e capitombolavano nel nulla. Avanti,

avanti in nome del progresso, e morte a chi si voltava indietro. Il Progresso ha rimbecillito tutt'un secolo, l'ha addormentato, come diceva Baudelaire, sul guanciale della fatalità, ha resistito a cinque anni di guerra, a quattro di moscacieca bolscevica, a tre anni di questa pace e miseria. -- Lascia fare (continuava a dirci la Democrazia, sonnambula patentata), abbi fede nel Progresso. — Se la durava un altro poco, finivamo ignudi sulla neve, a grattarla con le unghie per scoprirvi sotto un ultimo filo di gramigna, mentre sull'ultimo stecco d'un albero brullo un corvo avrebbe continuato a gracchiare: — Il Progresso è fatale. Abbiate fede nel Progresso.

Adesso per fortuna non se ne parla più. Se ne tornerà a parlare; ma intanto, dico, godiamoci questa sosta benedetta. La quale, se durerà qualche anno, ci condurrà anche alla virtù, almeno in arte. È avvenuto sempre così. Si comincia ad adorare l'arte classica per le sue qualità estetiche di certezza e d'ordine. Poi nella parola ordine s'infiltra un significato morale di disciplina e sociale di pubblica sicurezza, come già si vede in Francia. E si finisce a predicare, come si fece da noi in tutte le Accademie al primo apparire della bufera romantica, che lo scopo dell'arte classica è "l'espressione dei dolci moti dell'animo che intendono a virtù„. Romanticismo, classicismo: prendono varii nomi e varii volti, ma la vicenda tra il prepotere del sentimento

e quello della ragione, tra il romanticismo centrifugo e il classicismo centripeto, è eterna. Forse romanticismo e classicismo, prima d'essere due epoche d'arte, sono due aspirazioni perpetue e contraddittorie dell'animo umano. Questa supera quella, per poco; quella, compressa, tende a scattare di nuovo; un attimo d'equilibrio, e poi l'aspirazione soggiogata risóggioga gli animi con la violenza o con la pietà, e torna sopra. E così, via nei secoli. Ma in ogni grande artista o scrittore classico c'è un romantico che sospira imprigionato; e nell'ansia d'ogni vero e pieno romantico c'è un anelito verso l'ordine classico e la quiete: specialmente in Italia dove le passioni, quando emergono nel sole dell'arte, sono spesso pallide e stanche. Il Foscolo è un romantico o un classico? Il Leopardi è un classico o è un romantico? E il Manzoni?

Ma oggi, anzi jeri s'era precipitati di là dall'arte, nella confusione e nell'ignoranza. Perciò bisogna ajutare questo ritorno alla ragione e al rispetto delle leggi (parlo sempre d'arte) anche perchè queste leggi d'arte sono pel mondo moderno state formulate in Italia, e rispondono a quello che si suole, con enfatica imprecisione, chiamare il nostro genio nazionale: più esattamente, alla natura toscana e romana.

Con gli scritti seguenti, ho ajutato questo ritorno meglio che ho potuto, proponendo anche d'accordo con pochi altri uomini di buona vo-

lontà perfino un'apposita riforma di tutte le scuole d'arte. Mi rendo conto d'avere spesso mescolato al giudizio artistico il giudizio politico perchè non sono un puro esteta; perchè vorrei che l'arte tornasse ad essere un ornamento della mia patria; e perchè questa mia patria l'ho sempre amata anche più dell'arte.

maggio 1921.

U. O.

I.

RAFFAELLO
E ALTRE LEGGI.

RAFFAELLO.

Raffaello Sanzio è morto a Roma il 6 d'aprile 1520, ch'era un venerdì santo, alle tre del mattino sul sabato. Aveva trentasett'anni, perchè era nato ad Urbino il 6 d'aprile 1483.

Proprio in questi tempi oscuri in cui idee e propositi, non solo d'arte, appajono e scompajono più rapidi quasi del suono delle parole con che si tenta d'enunciarli, il 1919 ci ha portato il ricordo della morte di Leonardo; il 1920 il ricordo della morte di Raffaello; il 1921 addirittura della morte di Dante. Beffe del caso. Questi anniversarii sono la consolazione dei rétori e la disperazione di chi vive nella realtà. La miseria d'oggi fa, al loro confronto, più paura; ed è, almeno in arte, universale miseria. Ma si dice che l'ottimo nasca talvolta dal pessimo più facilmente che dal bene; che bisogna

perciò tenersi sempre pronti al miracolo; e che sopra tutto importa la fede.

Per chi ha fede e per chi agogna d'averla, allineo qui alcune massime che si possono estrarre dall'opera immensa e dalla vita breve di Raffaello Sanzio. Sono ripari di provata solidità; ma sono anche limiti. Chi non tollera disciplina di norme e di limiti, continui a fare quel che fanno i più: niente che duri.

1.

Non credere a chi ti dice che il mondo comincia col tempo tuo: peggio, con te. Se nel tuo fiore riuscirai ad essere metà tuo padre e i tuoi maestri e metà te stesso, sarai originale più di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello.

2.

Non far teorie per spiegare la tua pittura, ma fa pitture per spiegare le tue teorie. La sola lettera in cui Raffaello dice, in due righe, dell'arte sua, la lettera del 1514 al Castiglione, non è di lui; ma, come molte lettere di Tiziano, è scritta da Pietro Aretino.

3.

L'opera d'arte deve essere condotta tutta con tanto convinto amore che a guardarla tu ti senta

rifrangere sul volto da ogni punto questa fiamma d'amore di chi l'ha creata. Per questo l'arte è anche un fatto morale: di lealtà.

4.

L'opera d'arte non deve rivelare lo sforzo dell'artista. Con essa l'artista deve mostrare di sapere e potere più di quanto v'ha posto. Quel che ha detto Tucidide degli ateniesi si può ripetere di Raffaello: « Essi compivano le loro opere migliori con una certa noncuranza ». Noncuranza, non trascuranza.

5.

Anche in pittura sappi bene quel che vuoi dire, e dillo più francamente e più chiaramente che puoi.

6.

L'abbozzo è niente: l'opera finita è tutto. In arte come nella vita non il sospiro d'amore importa, ma il neonato vivo e vitale.

7.

Nessun artista è autodidatta. Non aver paura, se hai fiducia in te stesso, di studiare gli antichi e anche i contemporanei. Sèrviti di tutti

e non servir nessuno. L'egoismo è per l'artista una virtù. Donatello, Masaccio, Ghirlandaio e, fra i vivi, Perugino, Pinturicchio, Michelangelo, Leonardo, fra Bartolomeo, Sebastiano del Piombo: da tutti Raffaello ha preso quel che gli occorreva per diventare Raffaello. Oggi il signor Ìcchese non vuole entrare nei musei per non corrompere quella ch'egli chiama la propria originalità: ma copia Cézanne sulle fotografie.

8.

Impara il tuo mestiere. Non basta il mestiere per diventare artista, ma il mestiere è necessario; come non basta mangiare per vivere da uomo, ma non si vive se non si mangia. Arte, in italiano, prima di tutto significa mestiere.

9.

Dopo tanti anni di movimento e di convulsione, restituisci alla pittura il riposo, la serenità e la stabilità. Falla, cioè, tornare opera virile.

10.

Credi nella bellezza e nel suo fascino eterno, in questa vita e forse nell'altra.

11.

Ma della bellezza fatti un'idea tua, secondo il tuo sincero amore, non secondo Raffaello o Michelangelo, Rossetti o Renoir. Sèrviti, come Raffaello faceva, « d'una certa idea che ti venga alla mente »; non di un'idea che sia venuta in mente a un altro, per eccellente ch'egli sia.

12.

Il paesaggio in pittura è uno schiavo; il padrone è l'uomo. Noi moderni, per bontà e sottigliezza d'animo, appena liberati gli schiavi di carne e d'ossa, siamo venuti anche a liberare quest'altro schiavo dipinto. Moda romantica e passeggera. Il paesaggio è rimasto un liberto che anela a tornar servo com'è la sua natura indelebile. Pittore è l'uomo che sa con l'arte sua creare un uomo. Il resto è accompagnamento.

13.

Il pittore deve rendere l'ideale visibile e tangibile quanto il reale. L'ideale in arte non è nebuloso e approssimativo. L'ideale è un chiaro canto invisibile che esce da una visibile bocca. È Santa Cecilia in estasi, adorna soda e formosa, la quale sa udire gli angeli cantare lassù tra le nubi solo perchè prima ha perfettamente

conosciuto tutti quelli umani istrumenti raccolti davanti ai suoi rosei piedi.

14.

Ama la realtà, conosci l'uomo che è tutta la realtà. La salute del pittore è in terra prima che in cielo. Se vuoi dipingere il Parnasso con Apollo e le Nove Muse, se vuoi dipingere la Separazione della Luce dalle Tenebre, dipingi prima il ritratto d'Angelo Doni con tutte le venuzze azzurre delle sue mani magre, e quello di Maddalena Doni e l'anello col rubino nella prima falange del suo destro anulare. Dopo, vola.

15.

Inventa con fuoco e dipingi con flemma.

16.

L'artista è un uomo d'ordine: non ammette sperperi e rivolte. In un quadro quel che è inutile è dannoso. Col meno possibile ottieni il più possibile. Grandezza è semplicità. Ma bada che anche le minuzie possono essere preziose. Guarda i lustri delle unghie nella Madonna del Granduca e i brilli della chioma nel ritratto di Bindo Altoviti.

17.

Considera il ritratto del Castiglione, dell'Inghirami, dell'Altoviti, di Leon decimo. E torna a convincerti che un ritratto deve raffigurare un uomo, non l'attimo d'un uomo.

18.

Sì, la sensibilità. Ma senza intelligenza non c'è arte. La sensibilità è il seme, ma l'intelligenza è il campo arato.

19.

La forma non è solo linea e volume: è carattere. Ogni figura, d'un uomo o d'un albero, ha un suo carattere singolare che è la ragione del suo essere. Non deve cioè assomigliare a nessun'altra. Perciò a intendere la forma non basta saper vedere, bisogna saper capire.

20.

Grazia è una parola abbandonata in arte, per paura. Par che significhi affettatezza e smanceria, insomma falsità. Viviamo infatti tra duri eroi ed eroine spartane come si può vedere a nudo in ogni ballo e teatro. Pure grazia è la luce della proporzione perfetta e quasi il ritmo,

nell'animo e nel corpo, fra parti e tutto, fra mezzi e fine. E primi la adorarono i greci, e Raffaello la conobbe a Siena e tanto l'amò che la sognò e la dipinse in tunica celeste e rossa gonna, con una collana di coralli che le s'incrocia sul petto e le cinge la vita. E dietro le distese i colli perugini e il Trasimeno.

21.

Non badare ai manuali di storia. Raffaello ha avuto due soli discepoli: Poussin ed Ingres. E il più lepido spettacolo dell'arte contemporanea è vedere i « giovani » italiani ammirare Ingres e Poussin e fuggire Raffaello per lo spavento di quel che se ne diceva al caffè cinquant'anni fa.

22.

Senza la conoscenza dell'architettura puoi a stento copiare una figura dal vero, non puoi creare una figura tua. Iddio creò l'uomo pensando ai templi che egli a sua volta gli avrebbe creati.

23.

Composizione è fatto della ragione. Significa ordinare, bilicare e congegnare la tua invenzione, pesi e luci e colori, così da raggiungere l'effetto di bellezza che hai immaginato e che t'ha ac-

ceso. Sarà buona quando la tua prima fantasia non solo t'accenderà ma ti persuaderà. Claudio, Hobbema, Constable, Corot, Fontanesi composero i loro paesi con la cura e sapienza con cui Raffaello compose la Disputa e la Messa di Bolsena. E vi sono, per questo, utili norme. Solo chi le conosce può inventare a sè stesso norme nuove.

24.

Davanti alla Scuola d'Atene, a Eliodoro cacciato, alla Predica di San Paolo, concludi che tre cose hai in un quadro da proporzionare tra loro e col tutto: i volumi dei corpi e oggetti che vi rappresenti; gli spazii che essi occupano e perciò gli spazii che lasciano vuoti; il chiaroscuro e i colori con che riempi quelli e questi spazii. Ma prima considera la proporzione tra l'arte tua e la tua ambizione.

25.

Solo disegnando architettura, ti capaciterai che la prospettiva è madre del colore: madre che prima lo contiene e quasi l'asconde in sè; poi lo crea e lo libera dandogli voce e respiro; infine lo educa facendolo rispettoso dei suoi vicini.

26.

Fuggi ormai nei tuoi dipinti la piena luce del sole che è la morte del colore. Torna ad amare la luce tranquilla e diffusa dell'alba che si fa aurora.

27.

Tutto puoi imparare, tutto puoi imitare, con l'uso e l'intelligenza; non il colore. I tuoi colori sono nati con te, col tuo embrione, nel ventre di tua madre come il colore dei tuoi occhi o dei tuoi capelli, immutabili. D'ogni pittore che sia davvero pittore, esiste una scala di colori che lo identifica come l'impronta digitale. È il suo modo di vedere: e di pensare, in pittura.

28.

Quando ammiri una statua antica, ringrazia Raffaello. È lui che t'ha spiegato nella tua lingua la bellezza di quella statua.

29.

Màscherati come vuoi: sarai sempre un figlio della Grecia e di Roma.

CÉZANNE.

maggio 1920.

La saletta del padiglione francese che ha finalmente accolto a Venezia una trentina di dipinti di Paul Cézanne quattordici anni dopo la sua morte, è quasi sempre deserta. Non v'entra e non vi sosta che gente dell'arte: poca, e discute, non s'entusiasma. Pure questa saletta è un piccolo santuario, e il santo umile e paesano che in pochi vi veneriamo, ha operato in silenzio per la liberazione e la resurrezione dell'arte più di tutti i cerretani, profumieri e chiappapopoli dei saloni di moda.

Si badi: il pubblico che vuol godere, e in fretta, non ha tutti i torti. Questa preziosa raccolta è in massima parte una raccolta fatta da un pittore di buon gusto, Egisto Fabbri, per sè e per suo studio; e se vi sono quadri compiuti e celebrati da cento libri e riproduzioni, come

la *Svolta,* la *Signora Cézanne,* la *Casa sul Lago,* la *Montagna Sainte Victoire,* vi sono anche molti di quelli studii, abbozzi, frammenti e tentativi nei quali Cézanne balbettava e si stizziva e che formano, di fatto, i nove decimi dell'opera sua.

Più: di Paul Cézanne s'è tanto scritto e parlato anche in Italia e, per reazione a tante miserie nostre, le lodi dei fanatici che lo paragonavano addirittura ad Eschilo e a Michelangelo sono salite a un tal diapason e s'è tanto ripetuto che i prezzi raggiunti a Parigi a Londra a Nuova York anche delle tele che Cézanne gittava dalla finestra ridendo se s'infilzavano sui rami e sugli stecchi dell'orto, vanno ormai da cinquanta a duecentomila franchi, che al primo contatto con la verità, davanti a queste piccole pitture semplici, spesso fruste ed ingrate, spesso dipinte a metà, a queste *Bagnanti* deformi (nella città di Tiziano e del Veronese), a queste vedute di paese spesso scheletriche e soffocate (nella città del Tiepolo e del Guardi), il pubblico è rimasto deluso e dietro l'iperbole ha sospettato la burla. Ha ben detto di Cézanne il pittore Oppo, che qui la troppa gloria l'offende.

Non basta: questa mostra sempre arciutile è venuta tardi, non solo rispetto alle vicende dell'arte di Cézanne e dei suoi eredi cubisti e metafisici che già hanno dilapidato l'asse ereditario, ma rispetto alla stessa arte francese il cui im-

pero barcolla e ormai s'affida più all'abbondante bizantina dialettica degli esegeti e al ricordo del fasto passato, da David a Degas, che alle opere attuali.

Ciò nonostante, Paul Cézanne resta un pioniere: un pioniere della restaurazione. Davanti al vero, cioè, egli è stato dopo mezzo secolo il primo a tentare di restaurare i diritti dell'intelligenza e dell'ordine. Non più l'abbandono ancóra romantico dei veristi e degl' impressionisti alla santa Natura, ma una rispettosa diffidenza. La Natura non è più dio. Iddio è sì nella natura, ma l'uomo coi suoi sensi e la sua ragione deve scoprirvelo e con quel materiale costruirselo a sua immagine. Non tutto il vero e le sue labili apparenze sono belle solo perchè sono vere; ma bisogna andar più in fondo, sentire quel che pesa e che sta sotto la fuga delle luci e dei riflessi, e distribuire plasticamente e logicamente questi pesi e questa stabilità. Cézanne si fermò lì; spesso non arrivò nemmeno lì. Sembra poco?

S'era tra il 1880 e il 1890, e per intendere tutta la grandezza dei proponimenti e dei tentativi di Paul Cézanne bisogna che francamente e finalmente il nostro pubblico si spogli da molti preconcetti, superstizioni e frasi fatte.

Prima di tutto, per cominciar da lontano, della superstizione del Progresso continuo. La

guerra, e quel che l'ha seguita e sta seguendo, ha giovato molto a disperdere la nebbia di quest'assurdo dalle già orgogliose menti degli europei. Resta ancóra, per pigrizia nostra, nell'idea che la folla si fa dell'arte, sebbene debba sembrare visibile anche ai ciechi che le pitture oggi appese nei Salons di Parigi e nell'esposizione di Venezia sono abbastanza inferiori a quelle, mettiamo, della Cappella Sistina o della galleria degli Uffizii. Il progresso non esiste. Esiste un girotondo di cui i più sagaci vedono la monotona brevità e al quale invece gli altri s'abbandonano ballando e ridendo senza capire più dove corrono, e credono correre difilato in paradiso. Nè è vero che, se oggi sappiamo più cose e siamo in più a saperle, per questo siamo più perfetti. Anche in arte non importa sapere molte cose; importa possedere alcune nozioni essenziali e un'anima. S'erano quasi tutte perdute. Chi ne ritrova una sola, va benedetto. Cézanne, con molto e visibile stento, ne ha ritrovate più d'una. Gliene mancano altre? Certo, ma basta quel poco che egli ha dissepolto e ritrovato, per onorarlo. Boldini, è chiaro, dipinge meglio di Cézanne. Ma Boldini è una fine, Cézanne è un principio: è un riprincipio.

Restringendoci all'arte, un'altra superstizione è da abbattere e cancellare finalmente anche in Italia: che i veristi (cogl' impressionisti) sieno l'anti-

tesi dei romantici come tutt'i ragazzi adesso ripetono per onorare, ad esempio, l'ottantesimo anno di Giovanni Verga, e per un confuso ricordo della maschera di scienziati con cui tanti veristi si nascosero il volto. No, il verismo fu l'ultima coda del romanticismo: toccava terra, ma questo sacro contatto non basta per farne l'emblema della salute contro l'etisia romantica. La religione, anzi l'adorazione della natura e della verità, è tutta romantica, e risale a Rousseau e a Bernardin de Saint Pierre, i santi padri del romanticismo. Con la rivoluzione francese, e le altre rivoluzioni fino al '48 e oltre, elementi morali e politici intorbidarono ancóra quell'adorazione e dedizione. Amare in arte il vero, tutto il vero, niente altro che il vero, ha significato (e per molti significa ancora) essere probi, onesti, sinceri, semplici, liberi e democratici. Da Ruskin a Zola. S'aggiunga che questo pregiudizio era anche comodo: abolita la ragione, bastava la sensibilità; se non c'era nemmeno quella, bastavano alla fine in pittura la fotografia, il calco in scultura. L'infinita folla di mediocri che nel secolo scorso hanno sommerso l'arte proclamandosi artisti, è uscita da quell'equivoco. E una vera storia dell'arte italiana dell'ottocento non potrà essere che la storia della lotta tra le ragioni della ragione e della tradizione e i beati comodi di quell'abdicazione, sotto l'esempio e il contagio straniero.

La resistenza istintiva da noi è stata così tenace che i nostri così detti romantici erano ancóra senza saperlo degli accademici e, rispetto alla Francia, dei neoclassici in ritardo; e i nostri veristi erano i primi romantici.

La rivolta di Cézanne fu chiamata addirittura la vendetta dei Greci e di Raffaello. Minuscola vendetta ancóra, ma certo è stato questo il principio della vendetta. Si rileggano infatti i canoni della pittura romantica enumerati da Baudelaire: « Raffaello, per quanto puro, non è che uno spirito materiale alla continua ricerca del solido », egli afferma nel suo *Salon* del 1846, per esaltare Delacroix anche contro la Scuola d'Atene. E accusa Ingres il quale per tenersi fuori della marea romantica abbracciava le colonne italiane e invocava la protezione del romano Poussin, nientemeno che « di voler correggere ed emendare la natura ». Crimenlese e sacrilegio, pei romantici e pei veristi.

Purtroppo Paul Cézanne non ha veduto la via della liberazione e della restaurazione che tardi, verso i quaranta. — Fino a quarant'anni, ho vissuto da *bohéme,* ho perduto la mia vita, — confidava a Emile Bernard. Nato nel 1839 ad Aix di Provenza, figlio d'un banchiere, in collegio con Zola che era d'origine italiana come lui (Cézanne, dicono, da Cesena) e il cui padre ingegnere costruiva allora ad Aix un canale,

nel 1862 a Parigi, rifiutato alla Scuola di Belle Arti, tornato ad Aix a fare per forza il commesso nella banca paterna, ritornato nel 1863 a Parigi, innamorato di Delacroix e della tavolozza romantica (a Venezia c'è un quadretto di quell'epoca e appartiene alla famiglia dell'impressionista Pissarro), poi di Courbet realista ancóra romantico ma più solido già e più libero, poi di Manet che primo gl'impone la necessità di rispettare e studiare i musei (che sarebbe Manet senza Velasquez?), poi legato a Pissarro, a Renoir, a Monet coi quali espone nel 1877 alla prima mostra degl'Impressionisti inebbriandosi per poco con la chiarezza e luminosità dei loro colori (a Venezia c'è anche un paese parigino di Cézanne del 1882 che pare di Monet, la stessa pennellata a virgole e la stessa sfarfallata freschezza e inconsistenza), solo nel 1886 quando gli morì il padre e gli lasciò tanto da vivere comodamente, senza stare a mendicare attenzione e compratori nella baraonda parigina, Cézanne potè raccogliere le proprie forze, prendere la sua strada, cominciare il suo apostolato. Silenzioso e sdegnoso apostolato, senza eco, allora, e senza discepoli, con idee chiare e deboli mani.

Era troppo tardi ormai, dopo tante incertezze e tentazioni, per imparare gli elementi che pur gli occorrevano a toccare la mèta, per affrancarsi da tutte le abitudini e preconcetti del tempo

suo, anzi di tutt'un secolo. La solitudine e la volontà non gli bastarono, perchè una cosa, purtroppo, è essere innamorato dell'arte e un'altra cosa è esserne l'amante. Ma non ebbe un attimo di stanchezza, non si dette un giorno di riposo. Burbero e sospettoso, lento e tarchiato, vestito di scuro e di nero, col suo tubino nero e sodo, col suo fiocchetto di seta nera a X sul candido sparato inamidato, il volto ossuto e quadrato, la barbetta candida, gli occhi aggrottati sotto le sopracciglia diritte, con un'aria di notaio guardingo che reca in tasca documenti e valori, mattina e sera egli si partiva a passo fermo dalla sua casa semplice e borghese appena fuori di Aix, e andava a lavorare sul vero finchè c'era luce, a fare il suo dovere davanti al vero, a torturarsi davanti al vero in quello sforzo d'obbedirgli pur di riuscire a dominarlo. Così fino al giorno prima di morire. Il ragionamento, la teoria, la volontà d'attuarla direttamente davanti al vero l'incatenavano. Fiammate d'ira contro sè stesso e la propria impotenza a concludere, lo consumavano. Quando accettava di parlare e di spiegarsi, dichiarava netto la sua scontentezza, e gridava contro l'imbecillità di chi prendeva i suoi saggi e le sue prove per pitture compiute, per esaltarle o per dileggiarle. Certi errori brutali di forma nel rendere una figura, una casa, un vaso, un fiore, non erano errori: erano rinuncè, erano temporanee indiffe-

renze verso problemi che nella urgenza di quella lotta sembravano alla sua ingenua passione secondarii e risolvibili con un po' di studio, appena egli volesse, nei musei: nei musei che egli ha sempre venerati e frequentati e ai quali difatti ricorreva con la fede del credente che nell'ora dell'angoscia va ad inginocchiarsi davanti all'altare e si risolleva rasserenato.

L'importante per lui era la sua missione, la sua idea fissa: trarre fuori dal polverone dell'impressionismo gli elementi plastici e i sodi volumi della realtà; ridare all'arte questo ideale primitivo o meglio antico della semplicità ponderata, delle masse definite, dei netti contorni, degli spaziati riposi: in breve, della gravità architettonica. Tanto chiaro vedeva e sentiva questo ideale che questo pittore di figure così spesso contorte infantili e risibili osava proclamare, dopo un secolo di frenesia per la pittura di paese, questo dogma di salvezza per l'arte: il fine dell'arte è la figura.

Ma è difficile parlare di quadri senza porre i quadri sott'occhio. Non sono di Cézanne i patetici paesi sui quali gli scrittori o, come si chiamano oggi, i poeti possono scrivere il loro frammento lirico o il loro componimento scolastico; e per questo i letterati non amano Cézanne. La casta nudità delle opere di questo costruttore o di questo reazionario non permette

le « variazioni sul tema ». Si osservino a Venezia nella saletta di Cézanne due paesi, la *Svolta* del 1882, e *Gardane* del 1885. Si ricordi, ripeto, quel che era in Italia e in Francia la pittura d'allora; e poi si consideri come sono veduti, interpretati, dipinti questi due paesaggi; come e perchè il pittore si sia prima appoggiato sulle ombre e da quelle, pian piano, grado a grado, sfumatura per sfumatura, sia uscito ai chiari e alle luci; come e perchè egli abbia continuato a dipingere con quella insistente penneliata da destra a sinistra che ricorda le pennellate delle antiche tempere e delle rifiniture a tempera degli antichi affreschi e che, sotto la varietà dei colori, vuol quasi dare una unità di costruzione a tutte le masse perchè una a una, alberi, case, rocce, argille, pesino e stiano.

Certo, linea, volume, colore formano un'inscindibile trinità che, a separarla e ad adorarne una o due persone soltanto, si è eretici. Certo Paul Cézanne è stato, in questo senso, un eretico. Ma lo studio delle eresie, con quel tanto di benevolenza, se non di amore, che ancóra la parola studio comporta, è un presupposto dello studio della religione. E Paul Cézanne va studiato e va amato e nei suoi errori perdonato appunto per la purezza dell'animo suo, per la semplicità con cui riconosceva la propria incapacità ad attuare il suo sogno, infine per l'al-

tezza del suo sogno. Sapeva che l'arte sua era una tappa del gran viaggio che l'Arte doveva e deve tornare a percorrere. Quando, imbevuto ancóra del pregiudizio romantico di cominciare e finire la sua pittura sul vero, ripetéva che « bisognava rifare Poussin sul vero », intravvedeva il suo errore. Ma quando gridava disperato: — *Je suis vieux et il se peut que je meure sans avoir touché à ce point suprême: réaliser comme les Vénitiens!* — e per Veneziani intendeva giustamente, dal suo punto di vista, più Paolo che Tiziano, allora bisogna avere la saggezza della chiesa romana e, senza perdere tempo, santificare l'eretico e porlo sugli altari e accendere le candele e suonar le campane.

È naturale che la spinta rude e precipitosa di questo provenzale, di questo latino, di questo *italianisant*, disturbi ancóra pubblico e artisti. Ma mercè sua ormai siamo in moto; mercè sua i valori dell'arte, e proprio dell'arte classica cioè dell'arte nostra, sono tornati a riapparire, sono risaliti a fior di terra. Grandi blocchi, macigni imponenti, ancòra ruvidi e mal squadrati, ancòra scheggiati dalle mani rozze del cavatore. Ma senza queste pietre la fabbrica non si poteva costruire, non si poteva ricostruire.

Adesso venga l'architetto, e ordini.
Verrà? Sarà italiano?

VERSI.

maggio 1920.

Versi che sieno versi. Quando riapparirà un bel libro di versi? Dico versi, e non oso dire poesia perchè oggi poesia non significa più versi. Intendo versi di tante e tante sillabe armonicamente cadenzate, chiusi da una pausa, secondo schemi ritmici definiti: i versi di Dante e del Leopardi, del Petrarca e del Manzoni, del Poliziano e del Carducci. Intendo, e arrossisco, i versi del Pascoli e del D'Annunzio. E magari i versi con la rima, con la volgarissima rima, la quale era per quel funambolo del Banville il primo dono del poeta, la sua attitudine nativa: la rima degli stornelli, la rima magari degl'improvvisatori da fiera. Chi ce lo ridarà un bel libro di versi con le sillabe giuste e le rime sonanti, un libro di passione e di melodia, di quelli dove « mentre la parola ti dà l'immagine, la me-

lodia te ne dà il sentimento, quasi testo e musica », come diceva dei versi del Petrarca Francesco de Sanctis? Un sonetto, pensate, un sonetto, come c'insegnavano a scuola, a schema incatenato o a schema incrociato, A B A B, A B B A, dove trovarlo più un sonetto come quelli delle *Rime Nuove*, come quelli del *Poema Paradisiaco?*

O giovinezza, ahi me, la tua corona....

Altro che sfiorita! I serti sulle mummie nella Valle dei Re sono ormai una primavera al confronto di quelle corone di versi. Per dirla alla vecchia, poichè dichiaro idee da centenario, i poeti d'oggi non sanno più cantare. Peggio, si vergognano di cantare, e a pensare che una volta rimatore voleva dire poeta, dànno per l'ira sobbalzi che son terremoti. Mario Missiroli arriva a dire che la poesia contemporanea è un fatto meramente tipografico.

Ecco un caso di ieri. Sopra un bel volume dei Vallecchi avevo lette queste tre luminose parole, di quel bel colore rosso dei fanali che sbarrano appunto le strade in riparazione, *Poeti d'oggi;* e dopo, « antologia compilata da G. Papini e da P. Pancrazi », due scrittori, se non sbaglio, di buon gusto e senza paura di sembrare, all'occorrenza, parrucche; e sotto, disposti in forma di piramide rovescia, i nomi di quarantasei poeti. Quarantasei poeti: e tutti d'oggi, tutti novecentisti, come annuncia la prefazione.

Quarantasei poeti in meno di vent'anni. Noi italiani viviamo nell'affanno e nella confusione dell'abbondanza, scriveva il Foscolo proprio della poesia lirica. Ahimè, solo una decina ne ho trovati fra quei quarantasei, che ancóra qualche volta osino scrivere in versi, e due, Gozzano e Corazzini, sono morti; e non sono i più giovani, Papini o Paolieri, quei rari che ancòra arrivano a scandirsi e a gustarsi un endecasillabo. I più di questa minima minoranza hanno vergogna, cogli anni e le maniere che corrono, d'obbedire alla legge: e dei loro versi, se qualcuno riesce a star sui piedi suoi, lo prendono, si direbbe, a scapaccioni perchè andandosene in pubblico barcolli e traballi e nessuno abbia, dio ce ne scampi, a crederlo figlio d'un padre morigerato e timorato d'Apollo. E il resto, cioè i tre quarti del volume *Poeti d'oggi,* ora è prosa tagliuzzata e stampata a mo' di versi, ora prosa, diremo, continua, quella che sempre s'è chiamata prosa.

La confusione delle lingue oggi è di moda, e m' inchino. So che ancóra nel 1903 il Carducci, quando scriveva la prefazione a *Primavera e fiore della lirica italiana,* per lirica intendeva versi, e che invece oggi chi dice poeti dice sì scrittori lirici (o romantici?) ma per lo più in prosa e di rado in versi, i quali scrittori ti narrano le loro confidenze infinite e ti si spogliano nudi al mi-

nimo pretesto per mostrarti chi il vigor de' bicipiti, chi la sua voglia di vino, chi l'orrore delle sue cicatrici e piaghe e, quando non le hanno di loro, prima se le dipingono di rosso sangue, e poi te le mostrano e descrivono e, se t'allontani per nascondere educatamente uno sbadiglio, smettono d'un tratto il tono lirico e ti gridano che sei polvere di defunto. E so che il verso libero liberissimo, appena ritmico e quasi non più verso, è stata una conquista donataci venti e trent'anni fa dai simbolisti di Francia; abbastanza utile in quella Francia che non aveva avuto, nella storia della sua metrica, nè un Foscolo nè un Leopardi nè un Carducci; conquista da noi posta al solito sugli altari quando là era dimenticata o meglio codificata e limitata e quando, per dire d'un solo, dal Moréas simbolista era già uscito trionfante il Moréas classico ed attico. E so che adesso spesso si dice (spesso se lo dice solo da sè) poeta non più chi alle cose esterne guarda con sensibilità consapevole e con l'arte sua domina, purifica e ordina le sensazioni e i sentimenti suoi, ma chi alle cose s'abbandona tutto, immediatamente, e si confonde con esse e nella sua prosa rotta le riflette senz'ordine fluidamente e gode a frantumarsi e ad annichilarsi così; chi insomma, come predicava Bergson, « sostituisce alla trasformazione lirica e razionale delle cose le cose medesime » (Papini a Boccioni, 1914). E infine so che nella

letteratura d'oggi, proprio tra i Poeti d'oggi nessuno ha raggiunto con altrettanta arte questa moderna pienezza d'abbandono come l'ha raggiunta Gabriele d'Annunzio, ad esempio nel terzo tomo della *Leda senza cigno;* ma che è di moda tra i « giovani » non parlare di lui poeta e quasi per comodità dimenticarsene.

Io mi sdipano e voi v'addipanate,

dice ridendo Aldo Palazzeschi alle monachelle del *Monastero di Maria Riparatrice.* Ma non sarebbe invece giunta l'ora di non sdipanarsi più, e di ricominciare a dipanarsi, a ritrovare un filo conduttore in questi scapigliati grovigli e a rifarne gomitoli?

Voglio dire che potrebbe essere l'ora, pei poeti, di riprovarsi a scrivere in versi e in metri definiti e di riprovarsi addirittura a scrivere in rima: l'ora cioè di imporsi anche in arte una legge e una disciplina che pei mediocri, come è sempre avvenuto, sarà esterna e resterà esterna, ma pei forti sarà il ritmo stesso del loro respiro, l'architettura del loro stile. E lo dico convinto che non è una questione di pura forma e facciata, ma una questione di coscienza, con quel tanto di riflessione che la parola comporta. I più di questi « poeti » frammentarii e disarticolati che il Papini e il Pancrazi hanno avuto la pazienza di raccogliere in questo libro, non sono, di fatto, che poeti in cerca di loro stessi. Non parlo di

quelli che come Papini e Baldini, Boine e Jahier, Cicognani e Bernasconi, sono prosatori robusti e precisi e riconoscibili, in pieno possesso dei loro mezzi, capaci di scelta e di stile, capaci di dire organicamente a loro modo, piaccia o non piaccia, quello che vogliono; scrittori che possono essere ormai criticati sull'esempio di loro stessi, cioè delle loro pagine più singolari e più piene: perchè con le stesse pagine essi potranno domani riapparire in un'antologia di prosatori d'oggi. Ma parlo di quei tanti poeti come il Palazzeschi, il Govoni, il Folgore, il Cardarelli dei *Prologhi,* che bollono e non si coagulano.

Renato Serra con quel suo cauto gusto di provinciale che si fa così chiaramente udire anche parlando adagio e sottovoce perchè parla nella solitudine e prima di tutto parla a sè stesso, definiva l'incanto della « poesia » di Aldo Palazzeschi « l'incanto d'una poesia per così dire, elementare; anteriore alla fattura e all'elaborazione, fissata nel momento più vago, quando è ancóra solo un desiderio d'immaginazione leggera e sopra tutto un respiro crescente della frase che s'alza verso il canto e ancóra non ne ha trovato la misura ». Ebbene di questo canto e di questa misura noi si ha sete oggi: di questa consolazione del canto e di questo esempio dell'arte.

La guerra? Forse. Ma questo desiderio di misura, di chiarezza, di definizione, d'architettura,

di solidità, di ricostruzione era, non solo in arte, antecedente alla guerra, e la guerra parve a molti lo sforzo tragico per raggiungere quella pace e il riposo sulla collina all'ombra dei suoi olivi. Nè è detto che così non abbia a finire questa lunga vicenda di speranza e d'ira, perchè è stoltezza da donne misurare sulle nostre ventiquattr'ore le stagioni dell'umanità.

L'arte è, come sempre, un indice profetico: l'alba d'un sole che i più vedranno e sentiranno solo in pieno mezzogiorno. E il contrasto tra i mezzi ancóra impressionistici e l'ideale classico, tra il frammento sospirato e singhiozzato e il canto disteso, tra la propria piccola confessione e il desiderio di darle un valore universale, che oggi notiamo in questi giovani, riflette i fatti sociali con nitida precisione.

A queste novità anche i poeti, i poeti che modulano versi, saranno condotti dall'esempio e anche dal buon uso della prosa. Per restare nel libro che ho preso a riprova, solo alcune pagine di prosa ivi ti dànno quel senso di compiuto, di costruito, di placato, d'infrangibile, di durevolmente umano, quella sonora simmetria del ritmo che nei culmini della storia d'una civiltà ti suole invece dare la poesia: da Dante al Leopardi, dal Petrarca al Manzoni. Non voglio, s'intende, schiacciare nessuno rotolandogli addosso queste moli. Non dico cioè che qui

siano prosatori da agguagliare a questi poeti. Ma la prosa degli scrittori giovani o chiamati giovani si va facendo in Italia tanto limpida e compatta e capace di tutto dire in modo definitivo che da essa e dal suo magistero noi vedremo rigermogliare la poesia e risbocciare il canto meglio che dagli scritti copiosi e sconnessi di quelli che oggi tentano di far versi o qualcosa che ai versi assomigli.

Nell'attesa rileggiamoci i poeti vecchi dai versi veri. Per esempio:

> Stavasi ancora la terrestre mole
> Del caos sepolta nell'abisso informe
> E sepolti con lei la luna e il sole....

Ho chiesto poco fa a uno di quelli che Giovanni Papini ha generosamente o provvisoriamente battezzati poeti, di chi fossero questi versi che il Carducci crocifisso dal male si faceva rileggere. Non lo sapeva.

> Teco scorrea per l'infinito; e quando
> Dalle cupe del nulla ombre ritrose....

Auguriamoci che fra mezzo secolo in un'antologia di Poeti d'oggi s'abbiano a leggere versi come questi. Per ora i nostri sensibili ragazzi sui quarant'anni vivano felici, ignorandoli o condannandoli.

L'ARTE IN CAMPAGNA.

marzo 1920.

Si vuol mandare l'arte italiana in campagna, perchè si rimetta in salute. Consiglio di medici aulici, anzi dell'archiatro.

Il nuovo direttore delle Belle Arti, Arduino Colasanti, ha emanato una circolare per consigliare la « raccolta di elementi decorativi italiani d'arte paesana », la formazione cioè d'una specie di *Corpus* della nostra arte paesana, diviso per regioni: oggetti in legno, ceramica, vetro, ferro, cuoio, e costumi e merletti e oreficerie e armi ed ex-voto. La lettera è tutta fede e fervore, come, tra le lettere ufficiali sull'arte, non ne leggevamo da anni. Vi si afferma che « nessun paese forse è ricco quanto il nostro di produzione popolare, preziosa per la sua schiettezza, per la sua nobiltà quasi araldica, per la sorprendente varietà dei tipi regionali ».

Non basta. A Roma, dopo otto anni d'abbandono a ragni e topi nei sotterranei del palazzo

della Galleria d'Arte moderna, la raccolta etnografica di Lamberto Loria è stata finalmente esposta al pubblico, e nientemeno che sul Palatino, a villa Mills: luogo, è vero, inatteso per ospitare l'arte dei pastori e dei bifolchi, se pure con un bel volo non si speri così di indurre i visitatori a ricordare sulla collina sacra Romolo e gli altri pastori d'Amulio....

Infine un architetto lombardo, G. U. Arata, ha fatto di più e di meglio, dato che finora sull'arte paesana avevamo solo uno spropositato volume inglese dello *Studio* pubblicato nel 1913. Egli è andato per alcuni mesi in Sardegna, a studiarne l'architettura rustica, i mobili, i costumi, i giojelli, e ne ha riportato centinaia di fotografie, e ora sta scrivendo con l'ordine e la chiarezza che gli è propria, due volumi monumentali su quell'arte paesana.

Insomma l'arte paesana viene di moda col consenso, anzi col consiglio delle stesse autorità. È vero che gli stranieri ci hanno anche in quest'arte già spogliati del meglio. Tra la raccolta di giojelli paesani che l'antiquario e orefice romano Alessandro Castellani espose a Parigi nel 1867 e vendette a un museo di Londra, e i saccheggi fatti nel 1918 da germanici ed austriaci nelle campagne venete e friulane, [1] l'emi-

[1] Confronta nel mio libro *I nani tra le colonne* (Milano, ed. Treves, 1920) il capitolo *Bellezze perdute*.

grazione di questi tesoretti è stata purtroppo continua. Al solito noi, fra i popoli che nel 1914 si chiamavano civili, arriviamo buoni ultimi. Ma se l'impeto d'ora non si spegnerà, potremo metterci presto in fila, fra i primi.

Arduino Colasanti è anche sicuro che queste raccolte e questi studii faranno un gran bene all'arte decorativa italiana, anzi « alla formazione dello stile decorativo nazionale ». Questa è un'altra faccenda. Vorrei crederci, e non ci credo.

Certo, raccolte siffatte sono, più che utili, necessarie per studiare ed amare la storia delle razze e dei costumi nostri. E sarà un vanto del Colasanti, non dimenticabile, averle promosse. Trenta o quarant'anni or sono venne di moda lo studio del folklore, e anche gli eruditi italiani raccolsero in schede gli stornelli, le fiabe, le superstizioni della Sicilia e dell'Abruzzo, della Toscana o del Friuli: lettura anche oggi gustosa, con incontri impensati tra leggende ed usanze delle più lontane regioni. Ma le vive lettere italiane non ne trassero un gran vantaggio. Meno letterario, lo svedese Arturo Hazelius aveva già cominciato a raccogliere in Svezia, in Norvegia, in Lapponia mobili, arredi, istrumenti agricoli, costumi, giojelli, ricami, pitture di contadini: tanta roba che egli finì a fondare sopra una collina accanto a Stoccolma, nel giardino di Skansen, villaggi minuscoli con

abitazioni e abitanti di ogni monte e pianura della penisola scandinava, e ogni festa vi faceva cantare canzoni e ballare danze « locali ». Morì nel 1901. Nel 1907 fu aperto a Stoccolma, in un grande edificio di granito roseo e d'arenaria rossa, il Museo del Nord con tutto l'infinito materiale raccolto dal Hazelius. Per gli artisti scandinavi fu un gran bene. Prima dovevano andare a Parigi, a Londra, a Monaco, ad imparare arte decorativa: ora vanno lì. Uno stile, un grande stile svedese o norvegese non esisteva, nè si può dire che esista. Ma intanto quelli artisti offrono, adattati ai bisogni di clienti più civili o più ricchi, arazzi, merletti, ricami, maioliche, intagli in legno, rami sbalzati, tipicamente loro; e alzano financo case in muratura traducendovi alla meglio, in pietra o in stucco, le decorazioni delle case rustiche in legno. Arduino Colasanti, in Svezia, avrebbe dunque ragione anche augurando, dall'arte paesana, la nascita d'uno stile nazionale.

Un altro paese per anni innamorato dell'arte paesana è stato l'Austria-Ungheria. Tedeschi, magiari, czechi, bosniaci, romeni, ruteni, polacchi v'avevano istituito a Vienna e a Budapest, a Serajevo e a Graz, a Bolzano e a Cracovia, a Czernoviz e a Praga, a Salisburgo e a Zagabria, piccoli e grandi musei e anche raccolte private d'etnografia nazionale, per affermare le loro differenze native e incancellabili. Ragione politica,

prima che d'arte. E del resto v'era molta arte cittadina o civile, raffinata, delicata, direi europea, negli oggetti riuniti in quei musei: musei, spesso, di vera e propria arte decorativa più che di sola arte paesana; e, accanto ai musei, pratiche ed alacri scuole d'industrie artistiche, con officine e maestranze come se ne conoscono poche in Italia.

Perfino nella vecchia Russia imperiale, a mostrare l'arcadica adorazione di nobili e borghesi pei loro mugicchi, i *custarì* o paesani che attendevano a casa loro a qualche industria specialmente artistica, — tele impresse, lavori in legno, oreficerie in filigrana, smalti minuti, — furono tra il 1900 e il 1914 portati in trionfo fino alle esposizioni di Parigi. Una mediocre scelta dei loro lavori apparve anche nel 1911 a Torino. Ragione sociale prima che d'arte. Stilisticamente la maggior parte di quei lavori non si staccava dall'arte ufficiale, dall'arte che s'incontrava nella Piccola Russia dentro il gran convento di Kiev, e per la Grande Russia nelle cattedrali e nei palazzi imperiali del Cremlino a Mosca o nelle settantacinque chiese di Jaroslavl. Nessuna novità vi si scorgeva, salvo un'abile ingenuità che, data la richiesta, s'era data alla produzione « in serie » cercando di mantenersi vírginea.

Ma in Italia....

In Italia abbiamo avuto per secoli troppe città e fucine d'arte la cui luce e calore si sono diffusi non solo su tutta la regione attorno e sulle nazioni contigue, ma sul mondo. La Toscana non è la Dalecarlia, e la Venezia non è la Slavonia. In tutte le città nostre, spesso non grandi e non ricche, troppi artisti impareggiabili hanno, di secolo in secolo, condotto ogni arte, con un'intelligenza sicura quanto era sicura la loro mano, a una perfezione esemplare perchè la montagna più inospite e il villaggio più ignorato e il paesano più ignorante possano non averne subìto il dominio e l'ammaestramento, anche a distanza di miglia e di decenni. Nella raccolta Loria, mobili, ricami, vasi, giojelli paesani, preziosi come documenti e come « curiosità », ricordano, attraverso alla corruzione del gusto, all'imperizia della mano, alla povertà della materia, alle dissonanze dei colori, perfetti esempii venerati nei nostri palazzi, chiese e musei, firmati da nomi illustri. In regioni, infatti, come la Toscana e l'Emilia, come la Liguria o l'Umbria, dove finisce l'arte cittadina e dove comincia l'arte paesana? Interrogate gli antiquarii: i quattro quinti dei vecchi mobili che essi vendono e che adesso partono a piroscafi colmi per l'America spinti dalla marea della nostra moneta povera e soverchia, sono stati scovati e acquistati proprio in borghi e villaggi e casali. Mobili

salvatici, come li chiamavano gl'inventarii del tre e del quattrocento? Arte proprio paesana? Per secoli sopra una montagna d'Abruzzo s'è continuato a fabbricare casse e cassoni con targhe e stemmi fiorentini e vasariani capitati lassù chi sa come; e nel Veneto fino in Carnia falegnami di campagna anche verso il 1850 hanno continuato a ripetere sedie e divani con la sinuosa sagoma settecentesca intravveduta in una villa signorile su mobili giunti lì settanta e ottant'anni prima, da Venezia, da Padova o da Vicenza. Avviene in arte quello che avviene in letteratura. Un giorno incontrate un cantastorie da strada maestra, e ammirate i suoi versi piacevoli e fluenti; ma se lo udite due volte, scoprite in quei versi lembi d'Orlando Furioso, brandelli di Gerusalemme Liberata, cenci di Pastor Fido. E allora? Che vogliamo imparare da lui? I suoi vizii, vezzi, equivoci, nonsensi, ripetizioni, iperboli, e bassi idiotismi? Due volumi che rapivano in estasi Edmondo De Amicis, erano quelli che l'abate Giuliani aveva composto sulle *Delizie del parlare toscano* andando in giro per le colline e le montagne del Fiorentino, del Senese, del Pistojese e della Lucchesia, beato appena una pastorella gli confidava in quattro riboboli le sue penuccie d'amore. Con questa raccolta di saporite « delizie » si farà uno scrittore? Tanto quanto col Museo Loria si potrà fare un artista.

Aggiungo: l'arte paesana esiste ancóra? Voglio dire: d'arte paesana se ne fa ancóra? Antonio Maraini, scrittore ed artista espertissimo e, appunto perchè espertissimo, innamorato della pretesa acerba verginità di quest'arte paesana la quale dovrebbe rosea e soda odorare tutta di mammole e di fieno, afferma che essa « forma un fondo immanente, secolare, ove tutto nasce, tutto ritorna, tutto si fonde al fuoco delle naturali tendenze estetiche della stirpe ». Di questo ardente crogiolo o meglio di questa fontana di giovinezza egli parla al presente. Pare che indichi agli artisti la precisa strada che d'un súbito ve li può condurre. Ma invece dopo poche righe ci viene a narrare che, per trovare ancóra qualcuno capace di tessere dei tappeti abruzzesi, s'è dovuto scoprire e quasi risuscitare una brava vecchietta e ricollocarla davanti al suo « vecchio telaio ormai destinato al fuoco ». Oh allora?

Bisogna decidersi: è questa meravigliosa e onnipotente arte paesana, un ricordo tra storico e arcadico, ovvero è una creazione spontanea presente continua abbondante e refrigerante? No, anch'essa è ormai per quattro quinti un'arte da museo, chiusa. Ancóra in Sardegna, in Sicilia, nelle Calabrie, negli Abruzzi, in Cadore, in Val d'Aosta, isole o regioni isolate, cammina e cammina, si potranno scoprire stoffe, pettini, gioghi, rocche, fusi, pipe e tabacchiere fabbricate da

paesani. Ma altrove i contadini e le contadine trovano al mercato, da molte decine d'anni, tutto quel che loro occorre, fabbricato magari in Germania. Gl'industriali che tessono e stampano stoffe di cotone o di mezza lana, che cuociono e colorano stoviglie di terraglia in Lombardia e in Toscana, possono narrare che, per appagare i mercati paesani di certe regioni del mezzogiorno o delle isole, adoperano i tipi, i disegni, i colori ancóra più accetti laggiù. Si chiamerà arte paesana questa roba fabbricata a macchina in città e, come si dice, in serie? Se dunque si tratta d'arte vecchia se non antica, e se i prodotti di quest'arte sono ormai rari e quasi introvabili, raccogliamoli e salviamoli. Ma quando avremo composto un bel museo o dieci bei musei di questa arte che fu, sarà meglio, per creare o ricreare uno stile nazionale, mandare gli artisti in quei musei della defunta arte dei pastori e dei bifolchi, ovvero ricondurli al Bargello, agli Uffizii, alle Terme Diocleziane, al Castello Sforzesco, al Museo Corrèr davanti alle opere sovrane dei nostri artisti consapevoli? Perchè noi italiani, a differenza dei croati e degli ungheresi, degli svedesi e dei finlandesi, questa scelta, per fortuna, possiamo permettercela.

Infine s'ha da badare alle sorprese. La campagna è inesorabilmente conservatrice, almeno in arte e almeno fino a ieri. Molta arte paesana

è un'imitazione paziente e sagace di quelle arti decorative straniere che, molti secoli fa, contadini, pastori e pescatori, specie ai confini settentrionali e lungo l'Adriatico e nelle isole, hanno accettate per contagio e per immigrazione, e che essi non hanno saputo modificare e fare proprie, come hanno saputo fare nelle città gli artisti maggiori. Basta guardare a quel che di saracino, di greco, d'albanese è nell'arte decorativa paesana del litorale fra Pescara e Otranto: anche, in certi ricami, a quel che v'è di copto, di persiano, di bizantino, di arabo, e che necessariamente si ritrova poi sull'altra sponda nei ricami di Slavonia e di Croazia. Queste scoperte e questi incontri e questi ritorni fanno appunto dell'arte paesana un documento, dopo secoli, vivo: un documento da salvare finalmente e da custodire e da studiare. Ma proprio da questi modelli potremo trarre uno stile nazionale, voltando le spalle alla Firenze medicea, alla Roma papale, alla Venezia dogale?

Se poi da queste rivelazioni e contaminazioni scendiamo fino ai semplici intagli geometrici a croci, a stelle, a cerchi, a ruote sulle stecche dei busti o sulle aste delle rocche, allora s'esce dall'arte e dall'invenzione artistica e ci si perde nel faticoso balbettìo infantile o selvaggio, uguale in tutto il mondo, fra tutti i primitivi, bambini, selvaggi e deficienti, bianchi, gialli o neri: importante solo per la scienza. Ad innamorarsene

c'è da scoprire che un lappone adorna il manico dell'ascia con un disegno simile a quello d'un abruzzese.

Insomma l'arte paesana in Italia è per quattro quinti ammirabile solo perchè è una ingenua deformazione o una laboriosa traduzione della nostra arte aulica più originale e gloriosa. La quale arte aulica ed originale potrebbe a sua volta essere anche detta paesana nel senso che i paesani anzi i contadini italiani i quali hanno avuto vera intelligenza d'arte e naturale potenza creativa, son diventati tutti artisti coscienti, fortunati e celebrati, da Giotto a Canova.

LA SCULTURA NEGRA

OVVERO DA ROMA A BOMA.

novembre 1920.

Uu ufficiale di marina mostrò una volta a audelaire un feticcio di legno, mostruoso, riortato da una crociera sulle coste africane. - È molto brutto, — disse l'ufficiale gittandolo n un angolo. — Badate, — gli osservò Bauelaire trattenendo la mano sacrilega, — potrebbe ssere il vero dio.

L'aneddoto lo racconta Anatole France, e ha roprio il sapore d'un aneddoto alla France. Se autentico, il poeta che dopo tutto era cristiano, uò avere errato come cristiano, ma come crico d'arte fu profeta. I feticci d'Africa e anche 'Oceania da una dozzina d'anni sono in Europa ugli altari della moda, tanto che ormai se ne ncontrano due falsi per uno vero: il quale maanno dipende dai prezzi cui i tanti raccoglitori

l'hanno spinti, e anche dal fatto che visibilmente una scultura africana la si falsifica prima e meglio d'una scultura greca, pisana o fiorentina. Gli artisti che in Francia hanno più attivamente tentato di sradicare l'impressionismo fin nelle ultime propaggini, Derain, Matisse, Picasso, Vlaminck, sono stati i primi apostoli della scultura negra fino allora considerata solo dai missionari che la bruciavano e dagli etnografi che la raccoglievano. Da Parigi la moda s'è propagata a Londra dove i musei coloniali avevano, di quell'arte, esemplari superbi, e in Germania dove per quel tanto d'astratto che la teoria dei propagandisti vi esaltava, gli esteti hanno preso súbito fuoco, e ardono ancóra.

Un argomento più aggressivo non poteva essere scelto, per combattere o meglio per salvare l'arte contemporanea che nel calco e nella fotografia della realtà o nei ricami impressionistici aveva finito a perdere occhi ed intelligenza. Prima di tutto, era un argomento nuovo e mai veduto, davvero capace di richiamare con un colpo di grancassa l'attenzione degli snob più languidi. Poi questa novità assecondava il gusto per l'esotico, caro da mezzo secolo agli europei assetati ormai di capire più che di giudicare, o al massimo capaci più di giudicare che di creare. Proporre, alla nostra arte minore e corrigenda, i grandi esempii antichi d'arte idealistica, l'arte eginetica, l'arte etrusca, l'arte bizantina, l'arte

romanica, parve inutile lassù, o quasi. Neoclassici e romantici avevano da un secolo abituati quei pubblici alle mascherature arcaiche, e gli stomachi stanchi chiedevano pepe d'Africa e zafferano delle Indie. Quelli apostoli gliel'hanno dati.

Questi idoli della Guinea e della Polinesia, che ancóra tengono del tronco e del ciocco nativo, tozzi e neri, mostruosi ed irreali, a gambe corte e braccia lunghe, spesso irti di corna e di chiodi, coi volti ora tronfii e gonfii come punti da tutt'uno sciame d'api, ora piatti e spettrali come caricature lunari, i tratti appena indicati da sberleffi lineari, hanno così cominciato a ridare all'arte francese, miope, leggiadra, minuta, obbediente e aderente alla realtà la curiosità del sopra-naturale, il gusto di schemi elementari ed espressivi capaci di dominare questa realtà fino ad astrarre da essa pur ricordandola, o ad evocarla solo per allusione.

Ma bisognava fermarsi lì. Questa novità che non era una scoperta, era solo un mezzo di critica: doveva con lo scandalo suscitare una moda, raddrizzare il gusto, ricondurre artisti ed amatori a considerare che in arte di là dal *demi-monde* delle sfumature esiste sempre il rispettabile mondo dei volumi. Invece proprio in Francia si sono veduti scultori prendere la scultura della Nigeria a modello, con la reverenza con cui Ca-

nova studiava le statue di Fidia o quelle ch egli credeva di Fidia; ed arrivare a chiamare r tratto del tale o della tale alcune assicelle ova con uno spegnitoio al posto del naso e du gusci di mandorle al posto degli occhi; e i gio vani critici discuterne proprio *à perte de vue*. fatto si è che la Francia era ed è, in tutti i paes d'Europa, il meno adatto ad attuare una reazion classica. La sua arte più gloriosa ed amata tutta realistica, dalle statue di Reims ai quadri d Degas. L'osservazione arguta attenta original del volto e dell'animo umano è l'immutabil vanto della sua civiltà. Per tornare a Baudelaire egli ha scritto: « Il nostro pubblico non cerc che il vero. Esso non è artista, naturalment artista; filosofo forse, moralista, ingegnere, ama tore d'aneddoti istruttivi, tutto quel che vorrete ma mai e poi mai spontaneamente artista. Sente o meglio giudica successivamente, analiticamente Altri popoli, più fortunati, sentono súbito, tutt' in sieme, sinteticamente ». Compresi, pare, gli afri cani dal Nilo al Congo.

Ma la Francia ha da un secolo la direzione, se non il comando, dell'arte nel mondo. Non l'ha voluto perdere nemmeno in questa con giuntura, a rischio di falsare la sua natura e questo suo cómpito d'amica, in arte, del vero che a noi suoi vicini ha dato, più d'una volta nei secoli, un esempio utilissimo per ravvivare al contatto della vita il nostro classicismo tra-

dizionale e quasi istintivo appena si gelava nell'accademia; a rischio anche, per trovarsi degli antenati classici, d'elevare a rappresentanti del gusto e della tradizione francese dei classicheggianti educati in Italia, maturati in Italia, figli devoti dell'arte italiana: Poussin ed Ingres. Conclusione dell'equivoco: i nuovi frutti di tanto scrivere, discutere, teorizzare, predicare, da anni ormai, sul ritorno del classicismo, nelle arti figurative non riescono ancóra in Francia ad essere visibili e tanto meno appetibili. Se l'Italia volesse, se l'Italia sapesse.... Il ritorno classico di cento e centocinquant'anni fa fu sì predicato da tedeschi e francesi, ma compiuto, com'era logico, in Italia da italiani, Piranesi o Canova.

Torniamo a dir dei negri. La scultura negra, adesso dalla Francia viene conquistando, come ho detto, l'Inghilterra. C'è, s'intende, qualcosa di coloniale in questa recente manìa britannica. Anche, la monotona e malinconica gravità di siffatti idoli inventati da popoli infantili i quali ancóra temono e odiano le loro divinità crudeli e più che ad amarle si provano a placarle, attira quel tanto di religioso che resta nello scrittore inglese più spregiudicato e d'avanguardia. Il fatto si è che uno dei critici di lassù più originali e anche più teorici, il signor Clive Bell, il mese scorso nell'« Athenaeum » scriveva addirittura che « prendendo insieme tutta que-

st'arte negra e paragonandola all'arte assira, romana, indiana e gotica, all'arte negra spettava la palma ». Proprio così, col permesso dei romani che hanno scolpito, mettiamo, le quattro facce dell'Ara Pacis.

Il mistero poi che circonda queste sculture d'Africa e d'Australia ne accresce l'incanto, specie in paesi che, come l'Inghilterra, non hanno mai avuto scultura propria e parlano di quest'arte per averla veduta imbalsamata nei musei o per essere andati a capirla viaggiando presso popoli lontani. Infatti di che epoca sono questi idoli? Sono opera immutabile, tradizionale, ripetuta meccanicamente? Ovvero sono opera individuale ed originale? Sono una deformazione paesana e volgare di una grande arte scomparsa o lontana? I monotoni arabeschi di cui sono tatuate le, diciamo pure, sculture della Nuova Zelanda derivano cioè dall'Indocina e i rozzi mostri di legno adorati nelle Hawai sono una progenie inselvatichita e rimbambita dei cari mostri di Cina in giada, bronzo o porcellana? E i feticci accosciati dei negri sul Niger o sul Congo, che sono già un poco più umani dei feticci australiani e che vogliono con le enormi mammelle appuntite a cono significare, dicesi, la divina continua fecondità di quei fiumi, non sono attraverso secoli e millennii un ricordo barbaro ma commovente della grande arte etiopica fiorita nelle terre fecondate dal Nilo? E a queste sintesi

spesso puramente astratte e geometriche, questi intagliatori della Nuova Guinea o della Nuova Caledonia sono giunti da un'arte analitica e realistica, o è stato questo il primo getto della loro fantasia e dell'arte loro? Una cosa si sa: che anche questa arte negra è morta, e nessun negro la pratica più. Pel resto, mistero nero. Peggio, ipotesi di scienziati casalinghi tratte da racconti di missionarii e di esploratori e di marinai. Nel miglior libro pubblicato finora su questo soggetto, *L'Art nègre et l'Art océanien,* gli autori Clouzot e Level, dopo essersi provati con la loro chiarificatrice intelligenza francese ad aprire qualche passaggio alla verità dentro le tenebre di questa foresta vergine, arrivano talvolta a conclusioni meravigliose: ad esempio a questa, che le sculture decorative dei pilastri e dei portali dei Maori della Nuova Zelanda assomigliano sopra tutto alle sculture in legno dei paesani irlandesi. Avrebbero potuto, se le avessero conosciute, confrontarle anche alle decorazioni delle rocche, dei gioghi, dei cassoni, delle tabacchiere di montanari nostri, indifferentemente, d'Abruzzo o del Cadore: delle quali decorazioni parlo nel Capitolo precedente. Di recente, Piero Jahier ha pubblicato, fra molti preziosi oggetti d'una sua raccolta d'arte alpina, una maschera carnevalesca in legno, cadorina, che assomiglia a molte maschere d'idoli della Costa d'Avorio....

Perchè ormai questo gioco d'ipotesi nessuno

lo ferma più, e tutti disdegnano d'arrivare alla logica conclusione che selvaggi, contadini e fanciulli hanno sempre avuto sotto tutti i climi la stessa arte, l'arte cioè degl'ignoranti, salvo la capacità d'osservazione, di fantasia, d'attenzione, di memoria maggiore o minore in questo o quell'intagliatore o modellatore; salvo lo scopo pratico (anche lo scopo religioso d'un idolo è pratico) imposto loro dai committenti; e salvo, infine, i più o meno lontani ricordi e gli esempi più o meno raffinati d'arte esperta e cittadina che quelli inventori pazienti, amorosi e solitari possono avere a loro disposizione.

Anche i nostri musei etnografici, a Roma, a Firenze, a Torino, abbondano di bellissimi esemplari di scultura negra; anzi taluni di essi, ad esempio quelli portati dal cardinale Cornaro di Padova nel settecento e oggi nel museo del Collegio Romano, potrebbero servire a fissare in questo caos una cronologia rudimentale. [1] Ma nessuno ha pensato in Italia a fare un'ordinata mostra di questa arte di moda. Essa sarebbe gustosa, utile alla cultura del nostro pubblico, adatta a suscitare idee e discussioni. Potrebbe anche darsi che gli alleati, tenutesi dopo la guerra tutte le colonie per loro, acconsentissero a prestarci per un mese o due qualche feticcio, graziosamente.

[1] Ne ha parlato Carlo Anti in *Dedalo*, nel febbraio del 1921.

Gioverebbe essa ai nostri artisti? Noi siamo dei provinciali diffidenti ma sensati, e parliamo delle novità molto più di quel che ne facciamo. Ne parliamo tanto che tutti i pittori e scultori, che oggi scrivono e si confessano con fervore di passione, sembrano in teoria già convertiti non oso dire alla reazione ma certo alla restaurazione, senza che ci sia più bisogno di chiedere ajuto proprio a queste truppe di colore. L'importante sarebbe vedere finalmente le loro opere. Per giungere a queste, per rimettere in onore il fattore plastico sul fattore descrittivo e narrativo, per riacquistare praticamente fede nella scultura sintetica, architetturale, ponderata, ragionata, con quel tanto d'arbitrario che giova alla sua forza, alla sua sagoma e alla sua espressione, noi italiani, se mai, avremmo in casa nostra la più originale e potente scultura della grande restaurazione dopo la notte del mille. Parlo della scultura romanica. Opera forse di tutti tagliapietre comacini, essa ha in talune espressive e violente rudezze incontri impensati con le più singolari fra queste sculture africane e australiane. Purtroppo non vi sono ancóra nè libri nè stampe nè fotografie nostre che illustrino compiutamente, comodamente e ordinatamente la scultura romanica. Ma il bacino del Po è certo pei nostri giovani di più facile accesso del Congo, e le sculture sulle cattedrali di Piacenza,

di Cremona, di Borgo San Donnino, di Ferrara, sul battistero di Parma, sullo stesso pulpito di Sant'Ambrogio a Milano possono insegnare ai veristi, agl'impressionisti, ai troppi e torbidi faciloni dell'arte nostra quali sieno le leggi della scultura quando ridestandosi alla tradizione classica voglia tornare a comporsi in obbedienza dell'architettura. E possono insegnarlo con tanto sobria potenza di chiaroscuro, con tanto serrata unità, con tanto ritmo di cadenze eppure con tanta varietà di temi e di mezzi — uomini e mostri, fogliami e animali, altirilievi e bassirilievi, figure in moto e figure stanti, quadri separati e fregi continui, — che al loro confronto la scultura negra chiamata ora a salvar l'arte francese, inglese e germanica è proprio quel che Boma sul Congo è al confronto di Roma sul Tevere.

Ma, si sa, Roma all'estero non è di moda, e Boma lo è. Squisito segno dei tempi.

L'ARTE E LA CHIESA.

giugno 1920.

La Chiesa vive, non solo in Italia, separata dall'arte moderna. I pittori e gli scultori cui essa s'ostina a commettere l'incarico di ritrarre i fasti suoi e dei suoi santi ed eroi, sono quasi tutti fuori non solo della storia ma anche della piccola cronaca dell'arte moderna, ignoti e giustamente ignoti. Basta per convincersene aver veduto i grandi quadri dei miracoli di Giovanna d'Arco appesi dentro la basilica di San Pietro durante le cerimonie della canonizzazione. Nè benedizioni, nè luminarie potevano dare alla povera diligenza di siffatte illustrazioni una sola scintilla di bellezza. Peggio le umiliava il paragone con le opere davvero eterne con le quali la Chiesa cattolica nei secoli andati ha adornato i suoi tempii, confortato i suoi fedeli, affermato il suo dominio. Ancóra pochi anni fa il cardinale Capecelatro, corag-

gioso maestro d'umanesimo, d'umanità e d'amor patrio, scriveva: « Mi piange il cuore al vedere lo stato miserabile al quale spesso è ridotta quella che si dice arte religiosa ». A considerare Roma soltanto, in nessuna chiesa cattolica dal 1870 in qua s'è veduta sorgere un'opera la quale valga, per bellezza di stile e rinomanza, i mosaici di Burne-Jones che adornano la chiesa americana di via Nazionale. Forse l'affresco di Luigi Serra nella chiesa di Santa Maria della Vittoria: niente altro.

Dall'altra parte, i migliori dei nostri pittori e scultori oggi a nessuna gloria anelano tanto quanto a questa di vedere le loro opere accolte e venerate in un luogo santo. La vicinanza dei maestri antichi; quel senso di durata anzi d'eternità che dalla religione e dalla stessa storia deriva agli edifici destinati al culto; la soddisfazione di vedere negli occhi e nell'animo della folla la divinità prendere proprio il volto e la forma da loro sognata e creata; infine, dopo tanti anni d'esilio, l'orgoglio d'essere i primi veri artisti a trovare le proprie opere riammesse nelle chiese e rialzate sugli altari: tutto questo li esalta e li appassiona e, alla prova, moltiplicherebbe per cento l'energia, la capacità, anche l'abnegazione loro.

Tutti i torti però non sono della Chiesa. Se fin verso il 1850 essa continuò in Italia a dar

commissioni di tele da altari ai pittori allora più celebrati, al Camuccini, al Benvenuti, al Coghetti, al Landi, al Podesti, al Grigoletti, al Malatesta e poi, se se ne eccettua Cesare Maccari, non cercò che gli artisti oscuri quasi che la fama avesse odor di eresia, questo avvenne anche perchè i pittori celebri si allontanavano deliberatamente dai soggetti religiosi e si proclamavano tutti seguaci — come allora si diceva — della Religione del Vero. Solo, cioè, il vero sensibile restò sacro per loro: fu il loro padrone e il loro martirio. Prima che alla propria fantasia, emozione, intelligenza, essi credettero nel vero. Le stesse Accademie che, a chi non le conosce, sembrano luoghi dove si veneri ancóra passivamente la tradizione classica e neoclassica, non sono più da trent'anni che sètte di adoratori del calco dal vero. I veristi (e gl'impressionisti) si ridussero insomma ad essere tutt'occhi. E non cogli occhi e non con le mani si vedono e si toccano i santi e gli dei.

Non basta. Quando materialismo e positivismo vennero a dominare ogni attività della mente, quando nel 1863 apparve la Vita di Gesù del Renan e nel 1864 lo Strauss pubblicò la Nuova Vita di Gesù più piana e più di quella del 1835 adatta al vasto pubblico; quando le missioni di archeologi e di etnografi si moltiplicarono in Siria e in Caldea, l'illustrazione dei fatti biblici come puri fatti storici attirò molti pittori. Da

Holman Hunt a James Tissot, quanti di loro partirono per la Palestina a documentarsi sui costumi e sul colore locale? Ebbe torto la Chiesa a tenerli in sospetto e ad escludere dalla casa di Dio questi pittori, come si dice in Vaticano, da esposizione? Una delle pitture di storia sacra certo più umane e più vive fu allora il Cristo nel Tempio, dipinto da Max Liebermann. Vi si vedeva tra vecchi rabbini barbuti e bisunti un povero ragazzetto scarno ed attento senza nessuna luce di divinità. E questo ragazzo era Gesù; e Max Liebermann era un ebreo. La Dieta e il clero bavaresi, quando nel 1878 il quadro fu esposto a Monaco, gridarono al sacrilegio. Sacerdoti cattolici, ebbero ragione.

Certo, un mistico ritrova Dio anche in un paesaggio del Daubigny o del Fontanesi come lo ritrova contemplando un vero tramonto e una vera foresta; anzi più limpidamente perchè l'artista nel quadro ha già scelto per lui dal vero tramonto e dalla foresta vera le forme e le luci più adatte a rendere la sua emozione, a trasfondere nello spettatore un brivido d'infinito. Ma uscendo dall'estetica dei mistici per rientrare nella logica e nella pratica, l'arte che pel soggetto e per lo scopo si chiama religiosa e parla a tutti e raffigura in forme umane la divinità e le sue apparizioni in terra e i fatti dei profeti e dei santi, è certo un'altra. E resterà nella storia un carattere tipico della pittura in

questi sessanta e settant'anni l'essersi questa pittura allontanata, più dell'arte d'ogni altro tempo mai, dalla religione.

Dico specialmente della pittura perchè delle arti figurative è quella che meglio convince esemplificando e commuove le folle dei fedeli e perchè fu la prima arte accettata dalla Chiesa quando lo spirito semitico condusse il cristianesimo alla conquista di noi occidentali. Ma nella Chiesa un sospetto rimaneva vivo: quello contro le sacre immagini tangibili, scolpite, corporee: in una parola, contro l'idolo.

Delle altre arti quella che ancóra ha dato e dà qualche nobile monumento alla Chiesa è la paziente architettura. Basta ricordare a Roma sull'Aventino Sant'Anselmo dei Benedettini costruito dal Carimini e il progetto di Marcello Piacentini per la chiesa che dovrà sorgere nel quartiere di Piazza d'Armi. Rari esempii dovuti più a una savia imitazione di stili antichi che a potenti audacie di novatori. Non diceva il Filarete che « l'architetto è come la madre che genera l'edificio e il signore committente è il padre »?

Ma riconosciute le ragioni di tanta diffidenza della Chiesa cattolica verso l'arte moderna, s'ha pur da riconoscere l'iniquità anche in arte dei giudizii sommarii. Iniqui e, alla fine, dannosi ai giudici quanto ai condannati.

Per la pittura si sfogli la così detta Bibbia di Amsterdam. Domenico Morelli, il pittore del *Cristo imbalsamato* e del *Cristo deriso,* vi ha disegnato Gesù nel deserto, il Figliol Prodigo, Gesù davanti a Erode, Anania e Saulo. Giovanni Segantini le ha dato il Capro espiatorio, Raab e gli esploratori d'Israele, la derelitta Maria colpita da lebbra per aver mormorato contro Mosè: i suoi tre disegni più commossi e più puri, e dai suoi panegiristi più dimenticati. Perchè la Chiesa cattolica ha ignorato il Morelli e il Segantini? E a che ha condotto, di fatto, la mostra dei quadri sacri di Gaetano Previati tenuta anni fa con tanta pompa a Roma proprio nel palazzo della Cancelleria? Vogliamo nominare al confronto di questi tre, i pittori che la Chiesa ha preferiti? Sia pace in terra agli uomini di buona volontà.

Per la scultura basta visitare i cimiteri d'Italia. L'arte sacra moderna, esclusa dalle chiese, s'è rifugiata là. Vi sono, è vero, disordinatamente accalcate migliaia di statue in bronzo e in marmo, volgari, teatrali e sacrileghe. Ma tra la mala compagnia risplendono onesti volti, e le sculture caste e pensose che dai Bistolfi al Trentacoste, dallo Zanelli al Wildt i nostri migliori hanno date all'arte mortuaria, sono rimaste per la Chiesa opere di profani, fuori del tempio.

Perchè non rompe essa finalmente questo cerchio in cui si è chiusa? Perchè non riprende

questo sicuro mezzo di dominio? Si immagini l'eco che oggi avrebbe un libero concorso bandito dal Pontefice per una statua, ad esempio, di Santa Giovanna d'Arco e si giudichi se queste domande non sono oggi opportune.

Dico oggi perchè l'arte viene tornando alla disciplina e alla tradizione e la Chiesa può ricominciare ad aver fede in essa come l'ha avuta per secoli anche quando commetteva madonne al Perugino « dal cervel di porfido » o a Leonardo, a Giorgione e a Tiziano senza pretendere da loro costumi da santi e la presentazione del biglietto pasquale. Nè è detto che, a richiesta, molti e buoni artisti non sieno pronti a presentarglielo.

Aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum
Finge Deo,

come re Evandro consigliava al pio Enea.

Narravano i vecchi archeologi che Fidia aveva modellato e scolpito nove statue di Minerva, l'una diversa nel tipo, se non nell'arte, dall'altra per adattare il suo genio alle tradizioni e obbedire alle domande di nove diversi templi e santuari. Gli artisti tornano a venerare Fidia tanto da accettare d'imitarlo senza scapito almeno in queste concessioni alle autorità religiose....

Sente oggi l'artista due verità che non sentiva jeri: che l'originalità d'un'opera d'arte non

è nel tema ma è in lui, nel suo sentimento, nel suo pensiero, nella sua fantasia, nel suo stile; che in questa originalità è la sua indomabile libertà, non nella comoda indipendenza dal committente o dall'architetto. Per secoli e secoli, dipingendo la Sacra Famiglia o scolpendo Gesù crocifisso, centinaia e centinaia d'artisti sono infatti riusciti a rivelare non solo i loro genii diversi ma i diversi caratteri delle razze e dei tempi. Umiltà? No, necessità. E l'artista ricomincia ad ammettere queste necessità; torna cioè a rispettare la necessità di leggi, nella stessa arte sua, tanto intime e severe che le norme esterne e liturgiche imposte dalla Chiesa gli sarebbero al confronto leggere e, pel ricordo dei grandi antichi, accettissime; torna, fra l'altro, ad amare la figura umana liberandosi da quell'impressionismo superficiale e sconnesso e privo dei più elementari strumenti per penetrare nel vivo dell'animo e per rivelare in un volto la passione d'un uomo. L'artista ricomincia a sentire che in arte tutto è simbolo, il tronco d'un albero o il volto d'un uomo, un santo con l'aureola o un manovale col badile: l'importante è vivificarlo, dargli un'anima, dargli l'anima propria. Certo mancano oggi quelle anime solari e perpetuamente raggianti che, come Raffaello o Tiziano, riuscivano a vivificare col proprio calore tanto una Madonna quanto un Apollo o una Venere; ma questa stessa confes-

sata diminuzione di potenza può condurre più facilmente l'artista moderno all'obbedienza che oggi la Chiesa, più scrupolosa nell'arte e più chiusa di quel che fosse nella Rinascenza, domanda a chi vuole servirla.

Non insisto sul bene che questi incarichi della Chiesa farebbero ai pittori e agli scultori nostri riconducendoli francamente ed energicamente allo studio dell'animo umano, alla chiarezza dell'espressione, alla romana disciplina dell'architettura e dell'ordine, alla coscienza del valore morale che ha ogni opera di bellezza. Dico solo che la fine di questo divorzio della Chiesa dall'arte gioverebbe alla Chiesa anche prima che all'arte.

Nè basta che qua o là un vescovo o un parroco téntino già questa riconciliazione. Occorre che l'esempio sia dato solennemente dal Pontefice, così che l'eco da Roma risuoni su tutta l'Italia e dall'Italia sul mondo. L'arte è pei principati il mezzo più sicuro per governare le anime e per vivere nella storia. Può rifiutarlo, dopo tanti secoli d'esperienza, proprio la Chiesa romana?

ARTE SACRA?

ottobre 1920.

Non credevo che mi capitassero tanto presto, e solennemente ordinati in un palazzo addirittura regale, tanti argomenti a conforto di quello che ho scritto pochi mesi fa sull'arte sacra contemporanea.

In quaranta sale del Palazzo Reale a Venezia ecco s'è aperta la prima Mostra nazionale d'arte sacra moderna. Sacra, forse. Arte, per la più gran parte delle opere esposte, certo no. Sacra o no, l'arte ha da essere arte. Le buone intenzioni lastricano l'inferno, non il paradiso. Anzi un dipinto mediocre se raffigura te o me, può essere trascurato senza ira; ma se vuole rappresentarci, mettiamo, Gesù, *speciosum prae filiis hominum,* la sua mediocrità diventa, nella patria poi di Giorgione e di Tiziano, ripugnante e quasi sacrilega.

Molti, a vedere questa distesa di tele, gessi, ricami, disegni d'architettura che dà ad alcune sale il funebre aspetto d'una mostra di banditi da tutte le esposizioni del globo, hanno concluso che l'arte sacra non c'è più perchè non c'è più sentimento religioso. Semplici loici che per giungere alle radici di un ragionamento ficcano il capo sotterra e non vedono più niente di quel che avviene alla luce del sole. Il sentimento religioso, al confronto, è oggi più diffuso che nel pieno del nostro Rinascimento mondano e indifferente, quando, nella bottega d'un pittore o d'uno scultore, ogni bardotto riusciva a crearti le più adorabili immagini delle divinità cristiane che abbiano mai fatto luce dagli altari. E a volontà del committente, con altrettanto fervore, te ne creava di pagane. Allora Vespasiano da Bisticci diceva, di taluni suoi contemporanei, che avrebbero voluto vedersi l'anima seduta davanti, proprio sopra una sedia, per ammettere che esistesse. Non poteva dir meglio. Senza volerlo definiva appunto l'arte sacra, pittura e scultura, la quale, se vuole essere arte, deve dare corpo e volto e piedi e mani all'idea di Dio; e da Giotto al Tiepolo, ognun vede se l'arte italiana ha dato, a Dio e ai santi, corpi belli, validi e, per dirla con quelli antichi, baliosi. Si potrà discutere se a un credente del 1920 appaia più divino il Gesù dell'Angelico o quello del Caravaggio, una Madonna di Piero della Francesca

o una del Piazzetta. Ma la discussione avverrà *inter pares*, fra pittori che hanno cioè saputo tutti rappresentare il corpo e le passioni dell'uomo con arte, limpidamente e gagliardamente. Oggi invece, come si vede in questa mostra, manca nei più, proprio l'arte, anzi gli elementi dell'arte: la prospettiva, l'anatomia, il disegno, la composizione, ecc. Peggio: manca a costoro perfino quell'ingenuità che talvolta nei quadretti popolari degli ex-voto commove il cuore col suo balbettìo infantile e dialettale anche se offende occhi, gusto e ragione. Si direbbe che, incapaci anche di disegnare l'asino del presepio, si sieno lanciati a dipingere la Madonna e il Bambino sperando nel miracolo per grazia di così alti intercessori....

Si tratta, insomma, di risolvere un problema umile e pratico (perchè i più dei nostri così detti artisti non sanno più niente del loro mestiere?) prima di porsi il problema morale e religioso (possono gli artisti contemporanei dipingere o scolpire degnamente soggetti religiosi?). Noi crediamo che oggi come sempre, anche nei tempi in apparenza più corrotti e più scettici, possa esistere l'arte sacra, più semplicemente l'arte da altare. Se poca se ne vede e se essa non riesce ad essere nè nota nè onorata nè venerata, la colpa è prima dell'incapacità materiale degli artisti, poi della sospettosa timidezza della Chiesa e del cattivo gusto del clero.

La mostra veneziana ha almeno il merito d'essere tanto abbondante che le occasioni per esemplificare non vi mancano.

Morelli. Vi sono qui due quadri di lui: il Cristo imbalsamato, del 1870, e il Cristo nel deserto, dolciastro e azzimato, dipinto nel 1895, cinque anni prima di morire. Il primo è un bozzetto più che un quadro. Ma basta a provare che Domenico Morelli, per la fantasia meridionale e davvero romantica, per la totale e anche troppo agile conoscenza dell'arte sua, per la sua aderenza alla tradizione della pittura napoletana settecentesca della quale è buona prova la sua Assunta sulla vôlta della cappella del Palazzo Reale di Napoli, è stato un pittore degnissimo di trattare temi religiosi. Nel folto della moda realistica che, col pretesto del color locale, voleva fiaccare la scienza storica ed etnografica anche nella pittura sacra e pretendeva di rinnovarci l'immagine di Gesù e di Giovanni, ora con lo studio dei ghetti europei, ora con lo studio dei paesaggi e costumi di Palestina e di Siria, il Morelli seppe mantenere libera la sua immaginazione. E questo dipinto, e il Cristo deriso, e il Cristo che cammina sulle acque, sono la prova di questa sua potenza. La Chiesa romana non se ne avvide, non se ne volle avvedere. Ferdinando secondo di Borbone era stato più intelligente quando nel 1857 gli aveva allogato, per la chiesa di San Fran-

cesco in Gaeta, quattro quadri della vita del Santo che le vicende del 1860 lasciarono allo stato di bozzetti. Chi ci ha perduto? La Chiesa o Domenico Morelli?

Previati. A Gaetano Previati la Chiesa non poteva rimproverare, come al Morelli, d'avere dipinto le Tentazioni di Sant'Antonio o d'essere senatore del regno d'Italia. La storia dell'arte nostra non conosce un'anima più pura e una vita più claustrale. La Madonna dei gigli, le Marie ai piedi della Croce, l'Epifania, lo Spasimo sono quadri che farebbero sacro, con la loro sola presenza, ogni altare. All'impeto e al sogno romantico il Previati ha dato, in quei dipinti, una grandezza di composizione e un'evidenza di rappresentazione che lo pongono al sommo di tutti i moderni pittori della vita e della passione di Gesù. Nel 1914 venti quadri sacri di lui furono esposti a Roma addirittura nel palazzo della Cancelleria apostòlica, sotto il patronato di cardinali e di vescovi. Niente: la Chiesa respinse dai suoi altari anche l'arte del Previati. Sì, le opere sue degli ultimi anni, ad esempio l'Assunzione, maestose di linea, mancano di chiarezza pel gran pubblico dei fedeli. Ma se la Chiesa avesse accolto e sorretto questo pittore, se autorevolmente, come s'usava nei grandi secoli, gli avesse imposto di mantenere alle sue figure (son parole di monsignor Giovanni Costantini nella fervida prefazione al catalogo veneziano) « quella per-

spicuità per cui l'arte sacra deve essere intesa dagli uomini di scienza e dagl'ignari dei quali a buon diritto è chiamata *il libro di pietà* », forse il Previati non si sarebbe lasciato rapire da siffatte estasi liriche dove come una nebbia vela e deforma i corpi divini. Voleva dipingere pei credenti e per le chiese; ha finito a dipingere per sè solo i suoi sogni che egli vedeva compiuti e perfetti e a noi ormai apparivano larve evanescenti, cenni di fantasmi più che forme adorabili. Anche qui la Chiesa ha dunque perduto un'occasione di durevole gloria, come l'aveva perduta col Morelli e col Segantini.

Oggi insomma mancano i Raffaello e i Michelangelo: d'accordo. Ma mancano, se si può dire, molto di più i Leon decimo e i Giulio secondo e i Sisto quinto.

Nell'incertezza di questo abbandono, senza guida e senza scopo preciso, qualche artista, anche esperto e sagace, crede di rifugiarsi nell'arcaismo. I quattrocenteschi, per esempio, sono dai più considerati piissimi? Imitiamoli, dicono. C'è qui una Madonna dipinta con gusto squisito e raffinatissima sapienza dal De Carolis vent'anni fa, nel colmo del suo amore pei prerafaeliti inglesi. E di Guido Cadorin c'è una Madonna, e vi sono le due xilografie della Via Crucis, magistrali di composizione e di tecnica pur nella loro secchezza alemanna. E c'è tutta una sala

di quadri di Aldo Carpi il quale, dopo la guerra pare abbia perduto il poetico vigore con cui ne 1913 aveva dipinto il quadro di San Francesco e Suora acqua, e s'affatica ad intagliare figure disumane e sconnesse su fondi campiti a colori violenti sperando forse di raggiungere artificiosamente un'ingenuità paesana impossibile in un artista della sua cultura e civiltà. Non sono queste le vie che conducono in chiesa. Non è, voglio dire, necessario straniarsi così dalla realtà e camuffarsi così per creare qualcosa di bello e di vivo in un'arte che, accanto alla facile obbedienza alle idee teologiche, alle norme liturgiche, ai dati agiografici, ha sempre richiesto una piana e palese e virile sincerità, come si può vedere dovunque nelle nostre chiese e musei.

Quel che importa in arte, e non solo in arte, è essere qualcuno, non un riflesso; e per rappresentar l'anima, averla. Certe clorotiche misticherie e stonate malinconie, almeno in Italia, non si sono mai vedute nell'arte religiosa, e lo stesso Angelico era prima di tutto un sodo pittore che conosceva tutti i segreti del suo mestiere e perciò lavorando non aveva davvero gli occhi lacrimosi e volti al cielo ma li teneva bene aperti ed asciutti, con uno sguardo magari, di sfuggita, al suo pubblico. In un libretto d'ottant'anni fa sulla Pittura religiosa Ferdinando Ranalli tra molte cose sensate si divertì a ricordare contro i nuovi bizantini del suo tempo questa massima

del Vangelo che pare proprio pensata per noi italiani: — «Quando digiunate, non vogliate fare i malinconici come gl'ipocriti, perchè questi sfigurano il proprio volto a fine di dare a conoscere che digiunano. Ma tu, quando digiuni, profùmati la testa e làvati la faccia».

Infatti, lasciando stare i maggiori e Segantini e Previati e Morelli, nella confusione di questa mostra altri pittori s'incontrano che solo per essersi messi onestamente a trattar temi religiosi col meglio delle loro forze, senza retoriche apocalittiche o virginei pallori, hanno fatto opera lodabile: Cesare Fratino con l'arioso e luminoso bozzetto «Aretusa» nel concorso per dipingere la vôlta della chiesa degli Scalzi; Giuseppe Graziosi con le vigorose acqueforti e gli schizzi a olio per una Via Crucis; Ponziano Loverini che in taluni suoi vecchi abbozzi ha un'intensità di colore e di dramma alla Faruffini; Angelo d'Andrea con un'Annunciazione, a olio, la cui delicata invenzione riuscirebbe anche più seducente se la pittura ne fosse meno minuta e fiorita; Carlo Donati che continua da tanti anni e con tanto costante amore ad esercitarsi nella pittura da chiesa, e basterebbero, nonostante la forma spesso tozza e le legnose giunture delle sue figure, questi quadri della sua Via Crucis ad attribuirgli, in questo campo, un posto d'onore.

Ho detto solo della pittura. Le buone sculture e le buone architetture sono qui anche più rare.

E per le arti minori si può ripetere quel che s'è detto per le arti maggiori: il primo male è ormai, negli artisti, l'ignoranza dell'arte propria, ignoranza che la beata indifferenza del governo davanti all'agonia di tutte le nostre scuole d'arte aggrava ogni giorno.

La mostra veneziana promossa dall'Opera di soccorso alle chiese rovinate dalla guerra, doveva avere uno scopo di sana e rigida propaganda tra il clero, specie tra il clero veneto. Questo scopo è mancato. Il desiderio di riempire d'opere credute d'arte quaranta o cinquanta sale addirittura del Palazzo Reale, ha condotto gli ordinatori a tanto misericordiosa bontà, non solo per quanto toccava l'arte ma anche per quanto toccava la religione, da permettere che lo scultore Medardo Rosso, con poco opportuna facezia, ribattezzasse per l'occasione, con nomi santi, due sue arcinote e degnissime opere: la testa di *Bambino ebreo* che qui ha assuto l'inatteso nome di *San Luigi* e il volto della *Portinaja* che qui s'intitola *Sant'Orsola.*

Ma noi ci ostiniamo a sperare. Crediamo che il nostro giudizio su questa mostra mancata per eccesso di buona volontà sia condiviso dagli artisti veneziani i quali compongono il comitato esecutivo dell'Opera di soccorso alle chiese, e che proprio questo esperimento li spingerà ad essere finalmente severi e a proporre

anzi ad imporre, ai molti vescovi e parroci i quali s'affidano a loro, quella austerità di scelta che non ha avuto chi ha ordinato questa mostra.

Quanto al Vaticano, esso potrebbe anche qui trovare alcuni artisti degni di sostituire i suoi logori pittori e scultori ufficiali. Se nemmeno adesso lo fa, è proprio segno che non vuole farlo: che cioè non vuole offendere il governo laico mostrando d'avere in arte miglior gusto di lui. Gentilezze....

MANIFESTI, AFFISSI

O CARTELLONI CHE DIR SI VOGLIA.

gennaio 1921.

Siamo troppo ricchi, a parole. Che il ministro delle Finanze ci pensi. Ecco qua: per significare quei gran fogli di carta litografati a nero o a colori che s'affiggono sui muri esterni delle case e coi quali si spera d'attirare l'attenzione dei passanti e d'indurli a recarsi in un dato albergo, teatro o cinematografo, ovvero a comprare una medicina nuova o un nuovissimo lustro da scarpe, magari ad aver finalmente in politica un'opinione risoluta, possediamo tre, anzi quattro parole. Ammonisce il Tommaséo: « Ogni cartellone affisso al muro è *affisso;* non ogni affisso è *cartellone.* Quelli de' teatri, quelli de' librai, *cartelloni* si chiamano: quei dell'autorità, leggi, editti o simili, *affissi* ». Ma poichè cartellone è un cartello grande, se l'affisso è, in

questa carestia, di modeste dimensioni, potremo anche dire cartello. E perchè non oseremo dire manifesto? Manifesto è per la Crusca « un foglio in cui si rende nota al pubblico qualche cosa fatta o da farsi e che si manda attorno o si attacca per le piazze e le vie, perchè sia visibile a tutti ». « Adesso va prevalendo cartellone », avverte Alfredo Panzini nel suo Dizionario Moderno, e con serrata esattezza intende per cartelloni appunto quei manifesti dei quali oggi vorrei parlare, « con speciale e nuova arte segnati, a colori vivi e pochi, a linee audaci e bizzarre così da fermare l'attenzione del pubblico ». Vittorio Pica che venti anni fa è stato il primo a trattarne di proposito, scrive cartellone ed affisso, indifferentemente. Eppure a dire cartellone sembra che il peso di un tanto parolone schiacci e spenga un'arte così fiammante e fuggevole.

Il fatto si è che oggi essa è minacciata non dai suoi nomi abbondanti ma dalla carestia della carta, dei colori, della stampa, della colla, dei trasporti, della mano d'opera. Un cartellone a colori oggi costa, a copia, sette ed otto volte quel che costava nel 1914. Ed è un gran male, non solo pel commercio, per l'industria e per la loro pubblicità, ma proprio per l'arte italiana. Dimentichiamo i mostri che, durante la guerra, pei prestiti di guerra, la burocrazia statale e la burocrazia bancaria in dolce amplesso confuse

seppero procreare. Ma sei o sette anni fa, a chi confrontava i cartelloni affissi in una strada di Parigi con quelli affissi in una strada di Roma o di Milano, la media della bruttezza appariva da noi, in fatto di cartelloni, molto più bassa che là.

Sia che abbia ragione il Pica affermando che i primi cartelloni a colori almeno sul continente furono verso il 1870 a Parigi quelli dello Chéret, sia che non abbia torto il Roggero quando in un suo libro recente sulla *Pubblicità* assicura che il primo cartellone fu nel 1890 quello del D'Alési che per la Paris-Lyon-Mediterranée rappresentava una escursione di turisti sul Monte Bianco, certo si è che noi eravamo gli ultimi arrivati. Ebbene, intorno al 1900, col Mataloni, con l'Hohenstein e poi col Dudovich, col de Carolis, col Sacchetti, col Cambellotti noi giungemmo di corsa in primissima linea. I cartelloni del Mataloni pel Becco Auer, per l'albergo di Londra a Napoli, pel giornale *Il Mattino*, pel giornale *L'Ora*, pei veglioni dell'Associazione artistica al Costanzi di Roma; quelli del Hohenstein pel veglione al Lirico di Milano nel 1898, per la *Bohème* e per la *Tosca* del Puccini; quelli del de Carolis, per la *Francesca da Rimini* e per la *Figlia di Jorio* del D'Annunzio; quelli del Dudovich e del Metlicovitz pei Mele di Napoli; quelli del Laskoff per l'*Avanti!*, pel *Don Chisciotte*, per la *Strage degl'Innocenti* del Perosi:

furono, allora, la gioja di tutte le vie. Non avevano certo l'acre vivezza dei cartelloni parigini di Toulouse Lautrec e, un'ottava sotto, di quelli di Steinlen i quali erano del resto più illustrazioni ingrandite che veri manifesti; nè avevano la sobrietà di composizione di quelli inglesi del grave Nicholson e del perverso Beardsley. Anzi, secondo la moda di quelli anni, abbondavano di fiori, di foglie, di nastri. Più scritti ancóra che dipinti, ma ben pensati ad occupare con garbo e con grazia il rettangolo dell'affisso, bene equilibrati, bene in pagina, ben stampati, essi furono le prime visioni d'un'arte decorativa moderna logica amabile e rispettabile, offerte al popolo gratuitamente, fino nelle città di provincia, dopo le miserie dello stile Umberto nelle strade e dello stile Leone XIII nelle chiese.

E allora sorse Cappiello.

Leonetto Cappiello livornese, prima di tutto livornese anche dopo vent'anni di Parigi, capace cioè d'unire una fantasia inesauribile a una castigata semplicità d'arte tutta toscana ed evidente, è ormai il re del manifesto colorato in Europa. Egli ha rinnovato, anzi ha creato quest'arte nella composizione e nel colore: composizione centrale sapientemente misurata all'ampiezza del fondo unito; colori densi e campiti, in contrasto più che in accordo. La moderna scuola musicale « della nota stonata », egli l'ha inven-

tata in pittura dieci anni prima di Stravinski. E certe coppie di colori volgarizzate ormai dai balli russi, il verde sul nero, il nero sul viola, il giallo sul verde, il turchino sull'arancione, egli le ha lanciate su tutte le vie delle città di Francia, d'Italia, d'Inghilterra prima che vi si conoscessero anche di nome il ballerino Niginski o la danzatrice Karsavina, il pittore Bakst o l'impresario Diaghilef. Anzi con le audacie dei suoi arabeschi sintetici ed eleganti egli cominciò a pavesare le strade di Parigi proprio quando le nebbie violacee dell'estremo impressionismo avevano offuscata e logorata la vista dei pittori moderni e dei loro ammiratori: e questa lieta reazione forse fu una delle cause del suo pronto trionfo e della sua immediata popolarità. Egli fu il primo a riaccendere i fuochi per diradar quella nebbia. Ma lo fece con un buon gusto così vigile che, a guardar solo i rettangolini dei colori di prova segnati dal litografo a fianco d'una sua tavola, si potrebbe indovinare il pubblico a cui egli con quel dato cartellone si rivolge e l'oggetto o almeno la categoria dell'oggetto che vuole annunciare ed esaltare. Tramontarono per sempre, con l'avvento e il dominio di Cappiello, i due più facili e insipidi tipi di cartellone: quello del figurino di moda; quello del quadretto di genere che dava ai manifesti l'aspetto fastidioso dell'ingrandimento fotografico. Se ne incontrano ancóra perchè rappre-

sentano il cattivo gusto e il minimo sforzo: due beatitudini eterne. Ma il pubblico non li guarda più e i committenti ne diffidano perchè l'uno passa presto di moda e l'altro, in paesi di diversi costumi, sa di straniero. Non che Cappiello non accetti, come è necessario, d'inscrivere nel suo cartellone la figura precisa della scarpa, della bottiglia, della sigaretta che deve presentare; ma questa figura reale e precisa nel pieno del suo quadro irreale e fantastico diventa, per contrasto, cento volte più visibile e memorabile, come una parola ben sillabata dal cantante al disopra d'un pieno d'orchestra.

In Italia si conosceranno sì e no venti manifesti dei mille che Leonetto Cappiello ha inventati. Solo nella Galleria d'arte moderna al Castello di Milano s'è da poco iniziata una raccolta almeno dei cartelloni di artisti italiani che si affiggono in Italia e fuori d'Italia. Bisogna vedere nello studio di lui i pastelli, tutti d'una misura, in cui egli schizza la sua prima invenzione. Per quanto nitidamente sieno poi tradotti in litografia, solo lì si può ammirare tutta la sagacia e l'originalità con cui egli crea la sua composizione, la equilibra in forma e in colore dentro un netto profilo ora raccolto in riposo ora scagliato in movimento, pesa e dispone le lettere della scritta, calcola insomma, come si dice in meccanica, il poligono delle forze, padrone ormai del suo pubblico, ma prudente

padrone che lo sorveglia e lo conduce con sempre nuovi accenti e forme e trovate ai suoi fini. Baudelaire potrebbe aver scritto per lui che « l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté ».

Quest'arte insomma del cartellone colorato, da Toulouse Lautrec a Cappiello, quest'arte in cui alcuni pochi italiani s'erano anni fa rivelati maestri, perchè l'avevano considerata un'arte speciale, con leggi sue, credo che abbia giovato col suo esempio aggressivo a tutta l'arte, aiutandola a tornare alla sintesi espressiva e alla chiara composizione, redimendola dal verismo fotografico, insegnandole con una necessaria brutalità quanto i colori mutino a seconda della superficie che occupano e degli altri colori cui sono accostati, restituendole infine la coscienza dell'effetto da raggiungere e l'amore del pubblico. Tanto le ha giovato che in tutte le esposizioni si possono ormai vedere i saggi di quelli ingenui i quali hanno udito la lezione ma non l'hanno capita, ed espongono, dipinti ad olio, dei cartelloni nell'illusione che sieno quadri.

Del resto il gusto pittorico d'un'epoca è stato sempre formato più dai pubblici spettacoli che dai quadri di cavalletto: in altri secoli, dal teatro e dalla chiesa; oggi dalla scenografia e dal cartellone. Essi soli seducono la folla ad ogni ora e ne educano l'occhio a volontà loro.

Ma anche qui la carestia ci ha risospinti indietro di dieci e vent'anni.

Una volta infatti, sotto le feste di fin d'anno, le strade erano una vera esposizione, per poveri e ricchi, di quest'arte lampante. Quest'anno invece, solo due o tre novità, e mediocri, ripetute all'infinito occupano, per mancanza di concorrenti, i muri e gli assiti. E il dominio resta ai cartelloni dei cinematografi, coi loro giganti ruggenti e i loro facchini svenevoli, insegne, dopo tutto, sincere che gridano col megafono: — Si può essere più balordi di così? No. Dunque, signori, si accomodino. — E allo squillo petulante del campanello, domestici colti in fallo dal padrone stizzito, gli spettatori accorrono.

L'arte resta fuori, a ridere.

LIBRI, DA CENTO LIRE IN SU.

decembre 1920.

Ve n'è di vecchi e di nuovi, da cento lire in su. Qui si parla dei nuovi.

Il libro caro, in Italia, in Inghilterra, in Francia, in Germania, ha indotto gli editori nella tentazione del libro raro. In basso, pei libri da sette a otto lire, c'è ancora tra gli editori un po' di gara a farci pagare, mettiamo, un romanzo mezza lira meno di quel che ce lo fa pagare l'editore di faccia. Sono le ultime fiacche ondate della concorrenza d'una volta quando un editore vinceva segnando sulla copertina 0,95 invece d'un franco o d'una lira. Ma in alto, da cento lire in su, la gara è, al contrario, tra chi segna il numero più grosso. I libri da mille lire o da mille franchi diventano frequenti. Mille lire e cento copie; cinquecento lire e duecento copie, numerate come le poltrone a teatro.

Da noi, questi principi con la corona d'oro sono quasi tutti libri d'arte, illustrati, talvolta anche bene illustrati. Certo l'editore, con quel che costano ora macchine, carta, lastre, zinchi, inchiostro, stampa, spago, mano d'opera, rischia un capitale a lanciare uno di questi libri cari e rari; e su cento lire il libraio gliene prende trenta e magari quaranta. Ma anche è certo che quando, fatti i conti del costo, del trasporto, della percentuale di vendita, un editore si trova a meditare sul prezzo da segnare in copertina, di là dalle cento o duecento lire, fa ipotesi e non più calcoli. Perchè duecento copie d'un bel libro che si potrebbe dare a centocinquanta, non si dovrebbero vendere ciascuna a duecento e magari a duecentocinquanta? A quelle altitudini l'aria rarefatta non è per tutti i polmoni; non si tratta più di merce necessaria ma di merce superflua. A un bello smeraldo o a una bella pelliccia di martora, chi sa dare oggi un preciso valore di mercato? Lusso: roba da sfoggiare, roba da far vedere. E si segna, non sulla copertina immune da queste volgarità ma sul foglio d'annuncio, duecentocinquanta e magari trecento, a caso, sull'esempio del gioielliere o del pellicciaio. Forse il paragone può sembrare ingiusto poichè dopo tutto si tratta di libri, di prodotti cioè dell'intelligenza, e non di cristalli di pietra o di pelli di bestia. E allora diciamo che, pei più dei lettori, questi libri preziosi

non sono più libri di studio e di meditazione, ma oggetti di collezione; magari, quando sieno proprio nitidi solidi e adorni, oggetti d'arte. Ma negli antichi piatti di Faenza o di Urbino chi mangia? Si custodiscono dentro una vetrina, per ritto, e si guardano e si mostrano e non si toccano. In conclusione: l'alto e altissimo prezzo d'un libro oggi è un danno per la nostra cultura, anche se è un modo per far filtrare oltre confine qualche bel libro italiano.

In paesi dove la cultura è già diffusa almeno nelle classi che si dicono colte e non v'è casa dove con la mensa per nutrire il corpo non si trovi una libreria per nutrire lo spirito, il danno è minore. Ma da noi parecchie famiglie sono adesso con un salto passate dallo zero libri al libro da cento lire, al libro da tenere in salotto sul tavolino più in vista con un tagliacarte sopra a simboleggiare la cura con cui un giorno o l'altro verrà letto. Da una parte un romanzo di quelli che voi sapete, stampato su carta straccia; dall'altra un libro in quarto, carta a mano e taglio dorato, magari scritto in lingua ignota, sulle miniature persiane o sulla scultura gotica. Che cultura, che gusto verrà fuori dall'abisso che li separa?

Si aggiunga che in questi anni di guerra e dopoguerra sono sorti, ed è stato un gran bene, molti inaspettati raccoglitori di libri antichi e

rari: codici miniati, incunaboli, libri figurati italiani tra il quattro e il cinquecento, libri figurati francesi del settecento. È stato un modo per porre il danaro al sicuro: e senza discutere qui sullo scopo, si deve lodare il modo, perchè giovava a trattenere in Italia non solo danaro italiano ma anche tesori d'arte italiana, e perchè, alla fine, coltivava e raffinava alcune intelligenze, da questo lato, vergini. Si sono raffinate prestissimo, come avviene oggi a tutto quello che è vergine. Se Pierpont Morgan era riuscito dopo pochi anni a giudicare di codici e di libri con saggezza e talvolta con buon gusto, figuratevi quanto più presto di lui sono arrivati a questa saggezza e a questo buon gusto i suoi nuovissimi colleghi italiani. Si sono visti miracoli: tanto più abbaglianti in una nazione dove i bibliofili, se vogliono trovare un libro che li guidi, devono leggerselo in francese o in inglese. Ora molti di questi bibliofili recenti, appassionati ed energici, sono appunto i compratori anche dei libri nuovi da cento lire in su. E come quando corrono a comprarsi un incunabolo, non pensano certo a leggerselo, così trattano anche il libro nuovo, tanto meno raro e tanto meno costoso, alla fine, d'un Dante di Foligno, d'un Petrarca di Padova o d'un Livio di Venezia.

Si badi: meglio questo del niente d'una volta. Per leggere un libro, chi non ha il tempo e la pazienza di frequentare le pubbliche biblioteche,

deve cominciare dal comprarlo. Adesso di libri italiani se ne comprano quanti non se ne sono, pare, comprati mai. Se a leggere alcuni libri più rari e pesanti oggi per lusso comprati da papà, penseranno i figli o i nepoti, non bisogna perciò dolersi che intanto papà li comperi.

Piuttosto a confrontare questo nuovo e affollato e fortunato mercato italiano con quello francese od inglese, c'è da chiedersi perchè i nostri editori fatti audaci dalla necessità e fastosi dalla carestia non si diano a stampare altri libri da re oltre questi libri d'arte. Prima di tutto, i libri dei loro autori viventi. Non c'è libro di France o di Barrès, di Bourget o di Proust, sul rovescio del cui frontespizio non si legga che l'editore ne ha stampati tanti esemplari numerati su carta di Giappone, e tanti su carta di Cina, e tanti su carta d'Olanda. Da noi, niente. Nei tempi andati quando un libro che raggiungeva dieci o ventimila copie, sembrava, per la rarità, il diamante del Gran Mogol, il pigro editore poteva, piangendo sull'avarizia del lettore italiano e sulla propria miseria, sostenere che non avrebbe trovato clienti per quelle poche copie « d'amatore ». Ma adesso che i libri a cinquanta e centomila esemplari corrono (sia detto nel senso più casto) le strade, la prova potrebbe riuscire felicemente, e nobilitare le librerie e creare un nuovo commercio.

Se poi qualche editore si risolvesse a far risorgere il libro illustrato che, in Italia dove è nato, vivacchia rimbambito, ridotto cioè alla sola clientela dei bambini, pian piano, da questo stuolo di divoratori di libri uscirebbero certo parecchi amatori di libri, di buon gusto. E questi alla loro volta, con le loro preferenze, affinerebbero il gusto degli editori e dei decoratori del libro i quali non mancano in Italia ma lavorano a caso, isolati o mal raggruppati: artisti che decorano con garbo un libro poi straziato da cento errori di stampa; tipografi che compongono un libro con caratteri aldini e magari con quella snobistica burla delle mezze righe, prima di ogni a capo, ficcate a metà pagina, e poi lo fanno decorare in stile floreale da un pittore per scatole da cerini; illustratori che ignorano che cosa sia decorazione mentre proprio nell'arte del libro decorare ed illustrare sono e dovrebbero essere una sola cosa; sedicenti xilografi che offuscano una prosa limpida con le loro toppe sbavate. Vi sono eccezioni: primo il connubio quasi sempre felice tra il D'Annunzio e il De Carolis, che è da molti anni un vanto della casa Treves. Ma la regola dei libri italiani decorati o solo illustrati rimane tristissima appunto perchè le sono finora mancati il freno degli « amatori » e l'impulso della concorrenza.

Chi legge invece i cataloghi delle librerie francesi ed inglesi, vi trova quasi sempre, ac-

canto alla « sezione antiquaria », una sezione moderna che non la cede nemmeno a quella nei prezzi: qua un romanzo celebre stampato su carta di Giappone con una o due serie di « prove d'artista » delle litografie o dei legni o delle acqueforti che lo illustrano; là un poemetto raro con l'autografo dell'autore prima del frontespizio, tra due fogli di guardia; qua per contenere il testo d'una commedia una legatura a commesso di cuoi, coi « ferri » disegnati da un artista celebre e, dentro, intercalate le caricature degli attori e delle attrici negli acquarelli originali; là l'esemplare raro magari d'un discorso accademico già posseduto da un uomo illustre con la dedica autografa dell'autore, l'ex-libris del defunto proprietario e una lettera di lui e una lettera dell'autore. E, nella colonna dei prezzi, cinque, otto, diecimila lire, e passa. Capricci di bibliofili? Forse, ma prima di tutto, segno di civiltà, di buon gusto e d'amore pel libro anche moderno; e poi, a parlar pratico, un commercio ricco e intelligente, che oggi bisognerebbe avere il coraggio e l'accortezza di suscitare anche da noi visto che i nuovi acquirenti hanno per ora la fortuna di non lasciarsi spaventare dei prezzi.

Ma forse i nostri editori correnti non stimano gli autori moderni degni di tanti ornamenti e spese e rischi, ed hanno di essi l'opinione che Marziale sorridendo diceva d'aver di sè stesso

quando descriveva a un amico il suo libro con la pergamena polita a pomice e miniata a porpora, e concludeva: — Tu non vali tanto, mi dirai. — Hai ragione, Luperco.

Tanti non es, ais. Sapis, Luperce.

E allora perchè i nostri così detti editori d'arte i quali hanno saputo, con vantaggio del nome d'Italia, raccogliersi anche oltremare una clientela rispettabile e fedele, non osano loro l'edizione rara, adorna, perfetta almeno di qualche nostro scrittore antico, illustre dovunque?

Perchè la più bella edizione moderna della Divina Commedia deve essere inglese, dell'Ashendeen Press? E la più bella edizione dei Fioretti di San Francesco deve essere francese, illustrata da Maurice Denis? E si potrebbe continuare.

II.

AL BALCONE DELLE ALPI.

RUSKIN.

agosto 1920.

Ruskin è morto nel 1900. In Inghilterra si celebra con devozione l'anniversario. In Italia ci siamo presto dimenticati di lui. Non c'è che dire: egli se l'è meritato.

Dell'Italia Ruskin ha ammirato alcuni pochi monumenti e alcuni morti lontani; per quanto v'abbia vissuto, ne ha ignorato sempre, in tutti i suoi libri e, per quel che se ne conosce, anche nelle sue lettere private, i dolori, le gioie, le passioni, gli uomini vivi. Protestante, antiromano e romantico di seconda mano, del nostro paese egli ha amato il medievo gotico, ha detestato e maledetto con torbida enfasi il Rinascimento. Ha amato cioè tutto quello che a lui inglese poteva ricordare la sua patria e il suo settentrione; non è riuscito a capire o non s'è mai piegato a capire quel ch'era nostro e soltanto nostro, la ra-

gione e la forma del nostro vero dominio sul mondo, il nostro volto insomma e l'anima nostra e il suo sereno sorriso. Senza porlo di fronte a Goethe, basta, per misurarlo, paragonarlo a Byron e a Shelley. « Roma, mia patria, città dell'anima! » Il grido del giovane Aroldo non è pel cuore di quest'angoloso anglicano. Quando nel 1840 a ventun anno Ruskin giunge a Roma. nota nel suo diario: « 30 novembre. Salito in vettura fino al Campidoglio, piazza piena d'immondizie, lugubre e disgustosa. Disceso nel Foro, buon soggetto per un quadro. Poi ho camminato, tra mucchi di mattoni e di macerie, a lungo, fino alla nausea ». Roma è il papa, Roma è il Rinascimento, Roma è il peccato: non vede. più in in là, questo scrittore d'arte: questo principe (in Inghilterra) degli scrittori d'arte. E « poichè così lanciavo quasi una sfida a Raffaello, a Tiziano, all'Apollo del Belvedere, mi misi a disegnare un minuzioso studio dei cenci che pendevano dalle vecchie finestre del Ghetto ».

Certo cogli anni e l'esercizio la mente gli si allargò, anche se gli occhi non poterono mai aprirglisi sul nostro sole; ma testardo, a settant'anni, ristampò in *Praeterita* quelle pagine ed altre anche più cieche, tanto per provare che nella sua vita bizzarra e vistosa, tra le sue mille contraddizioni, lacune e pazzie, a quell'odio egli era sempre rimasto fedele. Un odio ben aggiustato, dal Petrarca a Michelangelo. « Studiate più

che potete Shakespeare e Holbein, meno che potete Petrarca e Raffaello,» predicava ai suoi allievi di Oxford nel 1872. E tutt'una lezione vi tenne per annientare Michelangelo, il primo condottiero del male com'egli lo chiamava in quel suo gotico parlare. Aveva già scritto da buon eretico: «L'arte razionalista comunemente chiamata della Rinascenza ha il marchio dell'insincerità perchè torna alle idee pagane non per innalzarle fino al cristianesimo ma per accodarvisi come imitatrice ed alunna. Con essa appare la decadenza dovunque e da ogni parte sale una marea di sciocchezza e d'ipocrisia». «Tutte le opere della Rinascenza portano il segno d'una segreta infedeltà alla nazione e d'una profonda corruzione domestica.» Già: Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Correggio.

Alla fama di lui hanno qui giovato anche le traduzioni francesi delle sue opere principali, sempre deturpate, per quel che tocca l'Italia, dai più marchiani spropositi tipografici, e i libri in cui i francesi hanno esposto e alla meglio ordinato le confuse teorie di lui: dal libro del Milsand, del 1864, a quello tanto limpido e affettuoso di Robert La Sizeranne nel 1897. L'ammirazione dei francesi per l'autore dell'Elogio del Gotico era più che naturale, almeno venti e trenta anni fa. Ruskin nel suo settario anglicanismo lodando ogni tabernacolino, mensolina e

capitello gotico come un segno di Dio sulla terra, doveva anche lodare le più belle cattedrali di Francia, da Reims ad Amiens. Esaltando Ruskin, i francesi esaltavano dunque l'arte loro e quanto v'è di francese nel gotico inglese, dalla cattedrale di Canterbury all'abazia di Westminster. Naturalissimo.

Ma la manía gotica di John Ruskin non sgorgava da una pura emozione estetica. Era la conclusione d'un pregiudizio religioso e morale faticosamente e altezzosamente applicato all'arte e alla critica d'arte. L'arte gotica è, per lui libertà, umiltà cristiana, sincerità, libero esame; la Rinascenza italiana è per lui schiavitù, sapienza, ordine romano, orgoglio pagano, falsità cattolica, concilio di Trento. Sofista acrobatico, mal sorretto da quel che allora si sapeva sulla storia dell'architettura gotica, egli ha capovolto la verità, la storia, la ragione, il buon senso, pur di continuare all'infinito, per migliaia e migliaia di pagine, digressioni e ghiribizzi, quest'antitesi pedante tra male e bene, tra nero e bianco, tra puri e impuri, tra coscienza e obbedienza, tra papisti e luterani, tra mezzogiorno e settentrione, tra Roma e Londra, tra la grotta di Capri e la grotta di Fingall. Delle tante ragioni per cui egli amò l'arte veneta prima del Rinascimento, egli non si périta di dichiarare questa: che nei Consigli della repubblica, Venezia non ammetteva i preti.

Padrone, si badi, di lodarsi il suo gotico, la sua patria, il suo stile, a suo modo. Checchè si predichi, il giudizio puramente estetico d'un'opera d'arte è difficile; e la politica, sotto il manto della storia, vi sguscia sempre dentro, specie se il giudizio è sopra un'opera d'architettura.

In Inghilterra poi lo stile gotico era sorto a dignità di monumento proprio quando da sotto la conquista normanna il sentimento patrio risorgeva a dignità di coscienza nazionale e di libertà. La Magna Charta è del 1215; la cattedrale di Salisbury, la prima chiesa inglese creata dalle fondamenta su libero spazio con caratteri proprî, in confronto alle chiese di Francia, è del 1220. Ma deve Ruskin, per questo, durante cinquanta o sessant'anni, continuare a insultare, maledire, deridere il nostro Rinascimento, la fedeltà dell'Italia alla sua coscienza classica e romana? Tanto varrebbe, se fosse mai riuscito a impararla, che egli ci avesse rimproverato di parlare una lingua figlia del latino. L'architettura gotica ha invaso l'Italia, non l'ha mai conquistata. Essa ci ha dato monumenti insigni; ma chi li ha pagati, chi li ha disegnati, chi li ha costruiti s'è sempre sforzato di adattare quello stile straniero all'arte, al costume, alla luce italiana. Nei due secoli in cui quell'architettura ha alla meglio regnato, l'arco tondo ha continuato sempre a vivere accanto all'ogiva; e la colonna, da Sant'Ana-

stasia di Verona e da San Giovanni e Paolo di Venezia fino a Santa Croce di Firenze, ha sempre continuato, pur sotto il volo degli archi acuti e nel pieno clamore di quelle favelle oltramontane, a ricordare con superba fedeltà Roma.

Non abbiamo bisogno, noi italiani, di ripetere oggi la bella invettiva del Vasari contro l'architettura gotica: «Ecco un'altra specie di lavori che si chiamano tedeschi, nè oggi s'usano dagli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, chè più tosto confusione e disordine si può chiamare». Giorgio Vasari concludeva con queste irose parole la liberazione dell'Italia da quella invasione. John Ruskin veniva invece a predicare la sua crociata in casa nostra, contro la nostra storia.

La verità si è che quest'uomo che ha tanto scritto di architettura, ha sempre pensato più all'architetto che all'opera di lui; e all'architetto in generale, all'architetto ideale, alle qualità morali che egli dovrebbe avere: sincerità, abnegazione, obbedienza, ecc. Quando i veneziani stupefatti vedevano Ruskin rischiare il suo sacro scheletro di milionario britannico su per le scale a pioli appoggiate alle arche, alle finestre, ai capitelli delle loro chiese e palazzi e perciò l'ammiravano, ignoravano che egli saliva lassù non per godersi più da vicino un'opera d'arte ma

per riscontrare con austerità di quacchero se la scultura, ad esempio, era stata condotta a finimento anche nelle sue parti da giù invisibili; e, se non lo era, a fulminare da quel sommo piolo anatemi e condanne in nome della sincerità, dell'abnegazione, dell'obbedienza e di tutte (come le chiamava) le Sette Lampade dell'Architettura.

L'artista, primo l'architetto, deve essere (egli ammoniva) spontaneo. Benissimo. « La grandezza dell'arte non può essere nè acquisita nè insegnata: essa è soltanto l'espressione dell'animo d'un uomo che Dio ha fatto grande. » Un passo ancóra: e la divina spontaneità, nelle pagine di questo imprudente dialettico, diventa ignoranza. Mantegna, Botticelli, Durero, Michelangelo egli li condanna come corrotti e guasti dalla loro troppa scienza anatomica. Viceversa, poichè sul tardi la forza tragica e l'impeto di Tintoretto l'avevano conquistato, egli impavido racconta questa commovente istoria che « senza aver mai tenuto in mano il coltello anatomico, il figlio d'un tintore, Tintoretto, non ha che da lasciar scorrere sulla tela il suo pennello per rivelarci sul gioco dei muscoli una folla di verità da fare stupire tutti gli anatomisti della terra ». Il miracolo, cioè, della divina ignoranza, proprio in Tintoretto....

Del resto questa leggenda della spontaneità, libertà, asimmetria gotica era vecchia anche ai tempi di Ruskin. Egli aveva solo dodici anni

quando in *Notre Dame de Paris* Victor Hugo già annunciava la nuova favola: «Il libro dell'architettura (gotica) non è più del sacerdozio, della religione, di Roma; è dell'immaginazione, della poesia, del popolo.... Esiste in quest'epoca, pel pensiero scritto in pietra, un privilegio paragonabile alla nostra libertà di stampa: è la libertà dell'architettura. Questa libertà va lontano. Talvolta un portale, una facciata, tutta una chiesa presentano un senso simbolico affatto estraneo al culto, magari ostile alla Chiesa». Ruskin ha svolto questo tema di moda nel 1830, pazientemente, diffusamente, nojosamente, per tutta la sua vita, fino al 1900. E adesso che qualunque scolaro, se solo ha guardato una pianta delle più belle cattedrali gotiche di Francia, di Germania, d'Inghilterra, sa l'amore di quelli architetti per la simmetria appena si trovarono un committente ricco e un'area libera; adesso che si conosce la minuta ed astrusa simbologia teologica imposta sillaba per sillaba ad architetti, vetrai e scalpellini dai vescovi, dagli abati, dai dottori della chiesa medievale, tutta la teoria di Ruskin precipita.

Con un ultimo salto, questa favolosa ingenuità e libertà degli artisti medievali, dai bizantini ai gotici, diventa per Ruskin sinonimo addirittura di religione della verità: della verità intesa nel senso umile ed esterno di realtà. La natura è, per lui, libertà ed è bontà; l'uomo nasce buono

e resta buono finchè è libero, finchè resta «naturale». Così l'arte: è bella ed è buona finchè segue la natura: non come sarebbe logico e giusto, la natura (cioè l'indole e il carattere) dell'artista creatore, ma proprio la natura esterna e visibile, la povera realtà. E l'arte gotica incanta Ruskin anche per le sue fronde e fiori e bestie copiate con tanto arguta varietà, al confronto di quel che aveva fatto o si credeva che avesse fatto l'arte classica, l'arte di Vitruvio, di Vignola o di Palladio. Così la scultura che adorna un'architettura finisce ad apparirgli come la misura della sincerità dell'artista e della bellezza dell'architettura stessa. In breve il confronto con la natura sarebbe la misura d'ogni arte. Per questo egli adora il trito minuto stonato realismo dei suoi amici prerafaeliti. Prerafaeliti: prima di Raffaello: fermi cioè sulla soglia della corruzione e della falsità, così da evitare il pericolo e lo scandalo di finire a dipingere, non si sa mai, a Londra una Scuola d'Atene o un Parnaso.

Come conciliò Ruskin la sua ammirazione per la lirica fantasia di Turner con l'ammirazione per la pedanteria letteraria e la fatica pittorica dei prerafaeliti? Tutta la sua vita di scrittore fu un continuo avvolgersi nelle contraddizioni e un continuo sforzo per districarsene, non bravamente confessandole, da poeta, ma tortuosamente negandole, da sofista.

Pure da questa passione per la natura, da questa adorazione per le montagne, le nuvole, i fiumi, i laghi, gli uccelli, le foreste, gli alberi, i fiori, le fronde, aiutata da una certa serrata capacità di disegnare e d'acquarellare, uscirono le più belle pagine di lui: le pagine per le quali egli merita il suo posto nella storia delle lettere inglesi. Da un'analisi quasi microscopica d'un fiore o d'una roccia, condotta con tanta delicatezza e penetrazione che Mazzini lo chiamò il più potente spirito analitico di tutta Europa, Ruskin seppe talvolta salire con biblico slancio a sfolgoranti visioni morali e sociali, le quali se non arrivano alle altezze di un Hugo o alle profondità d'un Carlyle, pure rapiscono ancóra e commuovono per la nitidezza delle immagini, la vastità del sapere, l'impreveduta originalità dei raffronti.

Qui fu poeta, qui fu maestro. E il resto si può anche, davanti a quelle pagine, dimenticare perchè il danno, alla fine, è stato tutto, come dopo soli vent'anni si vede, di Ruskin, non certo di Raffaello, di Michelangelo o di Palladio.

LA LETTERATURA FRANCESE E LA QUIETE DELLA PIANURA.

decembre 1920.

La letteratura francese ormai è tutta in pianura, come la nostra. L'una e l'altra, i monti se li sono lasciati alle spalle. Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Lamartine, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Renan, France, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi, Mazzini, Manzoni, Verga, Fogazzaro, Carducci, Pascoli: montagne verdazzurre all'orizzonte, e da quaggiù è difficile misurarne a occhio l'altezza. Chi sa, Pascoli o Fogazzaro sono soltanto due colline. Ma quando l'altro giorno sulla *Nouvelle Revue Française* che è la più rinomata rassegna dei giovani scrittori tra i quaranta e i cinquant'anni, ho letto, in un articolo del signor Benjamin Crémieux, che la nostra letteratura oggi non ha più nessuna importanza attiva e feconda nell'intelligenza, diciamo pure, europea e che manca

di genii, anzi, per ripetere il punto di vista pratico dell'interlocutore, di scrittori da esportare, mi sono provato a sostituire in quei periodi desolati la parola « francese » alla parola « italialiana » e ho veduto che i periodi, quanto a logica, correvano altrettanto bene, anzi meglio. Niente più genii, nè qua nè là. Una piatta pianura. E ci si vive benissimo, voi e noi, caro signore. E meglio ci si passeggia, da un villaggio all'altro, da un giardino all'altro, da una chiesina all'altra, senza foreste, orchi, nembi, precipizii, nevi eterne, fate morgane e rompicolli. Ci si vive benissimo, almeno noi italiani che sappiamo dove siamo e ci adattiamo virgilianamente a questa amena vita di valligiani. Il male, un male relativo, è di chi illudendosi d'essere ancóra in alta montagna, tra il ghiacciaio Chateaubriand e il picco Hugo e la grotta Baudelaire, per andare borghesemente, mettiamo, soltanto da Parigi a Versailles su una strada che è un bigliardo, prende invece la giacca a carniera, le scarpe ferrate, gli occhiali turchini, l'alpenstock, la picozza e tutto l'armamento di Tartarin quando apparve quarant'anni fa nel tranquillo albergo sul Righi-Kulm. E così bardato sale sopra un paracarro credendosi in cima al monte Bianco e lancia segnali alle stelle e moniti agli uomini. Male per lui, signor Crémieux; ma per gli spettatori, una gioja.

Certo è difficile giudicare così panoramicamente una letteratura straniera: difficile di là e difficile di qua dalle Alpi, che intanto sieno benedette. Basta considerare l'idea che il signor Crémieux economicamente si fa di Dante, Petrarca e Boccaccio: i quali poeti sono per lui senza padri e senza figli, senza radici e senza semi, sorti un bel giorno non si sa come, abbandonati un altro giorno chi sa perchè. E anche l'idea che egli si fa di Gabriele d'Annunzio, visto che ce lo dà addirittura per trapassato: « Le sue opere non sono più che numeri di museo ». (L'ha letta la *Leda senza cigno*, e la conosce una prosa più 1920?) Ma noi che siamo ormai, secondo questo nostro benigno patrono, soltanto « una succursale delle letterature straniere », possiamo in questi giudizii trar vantaggio dalla nostra stessa apparenza, per così dire, servile, e supplicare a ragion veduta i francesi di tornare a darci qualcosa di più nutriente di quel che ci dànno da alcuni anni in qua, tanto che noi non si muoja, poveri cani, d'inedia.

Gira e rigira, cerca e ricerca, se s'ha da parlare soltanto di poesia e di romanzo e di teatro, di quella insomma che una volta si chiamava letteratura d'invenzione, fuori di Marcel Proust e di Jean Giradoux, negli anni intorno alla guerra noi non troviamo che sia sorto in Francia un solo scrittore degno, come scrive il

Crémieux, d'esportazione. La meteora Barbusse s'è subito spenta, friggendo, nella palude della politica. Claudel e Gide ci sono noti da molti anni, e da prima della guerra Piero Jahier, che si diletta dei còmpiti più faticosi, ci aveva dato persino un'ottima traduzione del *Partage du midi*. Ma tanto Claudel che il fuggevole Gide sono autori da letterati, e non potranno raggiungere mai, come non raggiungono in Francia, le edizioni e gli appassionati consensi che il nostro buon pubblico dava a Daudet, a Bourget, a Zola, a Maupassant, a France, a Barrès, magari, prima che si suicidasse, a Romain Rolland. Altri tempi: e basta leggere nelle cronache letterarie di Francia le lodi che anche i giovani sono ridotti a fare a scrittori egregi ma più sudditi che sovrani, come Abel Hermant o Marcel Boulenger per capir súbito che là son ridotti a contare e ricontare i centesimi con la speranza che diventino lire. Peggio: a continuare a gridare che questi nostri ultimi cenci sono abiti smessi dei nostri illustrissimi colleghi di Francia, c'è da levarsi la sete con l'aceto: uno, perchè questo è un vezzo che ha condotto sempre i francesi, anche quelli più assennati, a disgrazie pietosissime, come ad esempio si può vedere rileggendo ora le povere pagine con cui Jules Lemaître, scrittore delizioso, voleva ridurre Ibsen a un barbaro e tardo imitatore di George Sand; due, perchè questo misurare un autore sui suoi

primi maestri o guide non lo diminuisce come non resta diminuito l'Ariosto se si ricercano le sue fonti nelle epopee carolingie, o Domenico Ingres se si va a guardare Raffaello, o soltanto Alfonso Daudet se prima si legge Dickens, e l'importante resta sempre l'opera d'arte, come individuo libero, vivo ed attivo; tre, perchè una volta, là per là, a queste rumorose « occupazioni » intellettuali della Francia qualcuno credeva, a Bucarest o ad Atene, a Chicago o a Buenos Aires, ma adesso purtroppo nemmeno quelle province liberate prestano più orecchio.

Il Crémieux che, avendo guardato l'Italia dalle finestre ad arco acuto dell'Istituto francese di Firenze, mostra d'ignorare i quattro quinti della nostra letteratura viva, da Luigi Pirandello a Grazia Deledda e nomina solo i toscani della fu *Voce* e i passati futuristi, afferma che i nostri giovani s'affannano ad imitare Apollinaire e Tzara il quale, se non erro, è il fondatore del Dadaismo. Quanto ad Apollinaire, lasciamolo lì, anche dopo morto, sul velluto stinto del suo fumoso caffè; e leggiamo Soffici. Quanto a Tzara e ai dadaisti, i francesi si dimostrano proprio ingrati con Marinetti e coi paroliberi i quali con tanti sacrifici iniziarono in più lingue la distruzione dei linguaggi. Il dadaismo è un plagio tardivo del più puro futurismo il quale, essendo passato, è giusto che sia difeso, come tutti i ruderi, da noi passatisti.

Ho accennato a Proust e a Giraudoux. Marcel Proust con le due mila pagine dei suoi tre compatti volumi *Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Le côté de Guermantes,* è poco oltre la metà dei suoi ricordi d'infanzia e di giovinezza. Più profondo che alto, d'una psicologia lenta e tormentata, nella quale rapimenti d'innamorato sempre alla fine deluso s'alternano a meticolose osservazioni d'una aderenza quasi maniaca di tutti e cinque i sensi alla realtà, è uno scrittore solitario e inconfondibile, triste alla fine per quel disperato senso di precarietà e di vanità che egli riesce a dare a tutto quello che con la sua inesorabile e inesauribile memoria analizza o descrive: il mondo, anzi la vita ridotta in polvere: peggio, in cenere. Jean Giraudoux è più lieto e più lucido, tutto immagini, paragoni e metafore d'una freschezza, precisione e novità incomparabili, ma tanto folte e continue che dopo dieci pagine ti sembra d'aver davanti i frantumi d'uno specchio. Quello moraleggiante, loico e flemmatico, questo ansante e sensibile e capriccioso, sono tutti e due scrittori originalissimi, ma incapaci di narrare. Muovono gli occhi, la labbra, le braccia, le mani: ma i piedi son fermi. Ginnastica da camera.

Questo per concludere che, se ci sono due scrittori intraducibili, o meglio faticosi pel medio lettore straniero, cioè inesportabili, sono proprio loro due, i migliori cioè o almeno i più singolari

tra i nuovi scrittori di Francia. È vero che quando il signor Crémieux ci rimprovera di non avere più grandi scrittori da esportazione, bisogna badar bene alla parola la quale ha un significato in Italia e uno in Francia. Uno scrittore italiano è infatti esportabile quando può essere tradotto, quando cioè per gli stranieri val la pena di tradurlo; uno scrittore francese invece è letto anche all'estero nella sua lingua nativa. Ma a sanare questa nostra inferiorità che è tutta esterna e casuale e non tocca il valore e l'originalità dei nostri autori (rileggere nel 1921 i due volumi di Arturo Farinelli su *Dante e la Francia*, la sola opera di critica comparata degna in Italia d'essere riletta), oggi è intervenuto il rincaro dei libri francesi raddoppiato dal cambio iniquo e dall'ingordigia dei librai.

Così tra l'avvallamento della letteratura francese cominciato già prima della guerra ma dalla vittoria reso più visibile perchè alla Francia, che era in testa, è mancata la bandiera letteraria d'una volta; e l'oscurità, pel gran pubblico, dei suoi scrittori nuovi; e l'intollerabile prezzo dei suoi antichi « tre e cinquanta » che nell'ultimo cinquantennio l'avevano resa amatissima padrona della moda in tutto il mondo, Germania compresa, che non parlava inglese: tutto adesso s'accorda ai danni dell'egemonia letteraria della Francia. Se ci si aggiungono poi le generose improntitudini alla Crémieux, c'è da sentire nel chiuso delle librerie, il rombo d'un cataclisma.

Queste son parole, s'intende, perchè in arte non si procede per votazioni di maggioranza; e a fugare tutti i nembi delle profezie basta solo la nascita d'un uomo, basta l'apparizione d'un sovrano. Alla fortuna letteraria della Francia basterebbe cioè l'apparizione d'un D'Annunzio e d'un Kipling, forse forse anche d'uno Shaw o d'uno Stevenson o d'un Conrad. Il megafono per gridarne súbito il nome in tutti gli orecchi è ancóra in mani parigine.

Ma intanto di giorno in giorno il pubblico si volta, e là non se ne avvedono. Anzi si può dire che il voltafaccia del pubblico italiano, spalle alle Alpi, faccia all'Italia, è avvenuto. Esso viveva sette anni fa per quattro quinti di libri francesi; oggi vive per quattro quinti di libri italiani. Mediocri? Sì e no; certo non quanto credono i nostri sovrani colleghi d'oltralpe. Io per me vorrei che in Italia di libri mediocri a cinquantamila copie ne uscissero cento all'anno La terra non si dissoda che coi quadrupedi; o con le motoaratrici le quali, essendo macchine, rendono anche meglio l'immagine di questa letteratura meccanica e congegnata che dalla guerra in qua viene allegramente dirompendo, fin negli strati più fondi e compatti, le nostre terre incolte. I libri a quattro gambe aprono la via ai libri con le ali.

Il quale metodo d'avanzata e di conquista, —

riconosciamolo con un inchino, — i nostri editori e scrittori l'hanno imparato in Francia. Per poco che s'ostinino, disdegnando gli anatemi, vinceranno.

Et tu nous reviendras, mon fils,
De la terre virgilienne
Ivre de gloire et de succès,
Expert en langue italienne,
Mais ne sachant plus le français.

Versi di Raoul Ponchon. Non volevo finire senza provare al signor Crémieux che conosco i suoi classici.

Una nota, per amore della giustizia e dell'alleanza.

Dopo sette mesi il signor B. Crémieux ha voluto, con molta finezza e gentilezza, riparare all'articolo di cui qui si parla con un altro scritto *Sur la condition présente des lettres italiennes* pubblicato nella stessa *Nouvelle Revue Française* del maggio 1921. Egli vi dichiara che in quel primo saggio aveva voluto considerare la presente letteratura italiana solo da un punto di vista nientemeno che europeo. In questo secondo si prova a considerarla da un punto di vista più ristretto ed interno, come chi dicesse italiano. Ma si limita a un elenco accurato delle riviste *Lacerba*, la *Ronda*, il *Convegno* concludendo che il Papini e il Soffici restano *les deux piliers littéraires de leur génération.*

Il discorso sulla casa retta da questi due mobilissimi pilastri sarebbe un lungo discorso. Qui l'importante è dire che nel secondo saggio del signor Crémieux non ho trovato nessun argomento per mutare quel che avevo scritto; ma che sono lieto che egli dal mio articolo e da altri articoli italiani scritti quando egli parlava in nome dell'Europa, egli sia stato indotto a questa ammenda graziosa.

PITTURA TEDESCA, IN CODA.

febbraio 1921.

I tedeschi ridiscendono a frotte, musica in testa, magari musica nuziale. L'altra sera, ad un concerto del Quartetto Busch, gli ultimi applausi alla fine di un'ovazione ricordavano, a chiuder gli occhi, il tatatà secco e sillabato delle mitragliatrici. Confusione d'idee, ancóra perdonabile.

E proprio al concerto Busch seppi che due giorni prima era morto a Monaco Adolfo Hildebrand, l'ultimo grande scultore tedesco, e anche l'ultimo grande artista tedesco, da Mengs e da Genelli a Marées e a Boecklin, venuto a cercare in Italia una seconda patria, a farsi un'arte italiana. V'era venuto per la prima volta nel 1873. Nessun giornale ha annunciato qui la sua morte. Nessuno, se ben ricordo, ha parlato in Italia dell'arte sua, nemmeno quand'egli era vivo e a Monaco in piazza Massimiliano si sco-

priva la sua classica fontana che pareva fatta per Napoli o per Roma. Il suo piccolo libro sul Problema della Forma che fu scritto in Italia su esempi italiani e che nel 1893 poneva tanti dei problemi di spazio e volume oggi di moda, è tradotto solo in francese e in inglese. Noi, gente guerriera e politici sopraffini, non traduciamo più che le memorie di Bülow e di Lüdendorff, uomini che contano.

Ma il fatto, anche se non ce ne curiamo, resta memorabile: che dopo Marées, Boecklin e Hildebrand, da venti o trent'anni in qua, gli artisti tedeschi non partono più per Roma ma per Parigi: specie i pittori. Resta memorabile anche perchè è piacevole vedere oggi in che stato la cura parigina ha ridotto la pittura tedesca.

Di mostre d'arte tedesca non se ne sono, è vero, riaperte in Italia dopo la guerra. Ma le riviste d'arte passata, presente e sopra tutto futura, si sono tanto moltiplicate in tutta la Germania, da Berlino a Darmstadt, da Monaco a Dresda, e con tanto lusso di carta e d'immagini a nero e a colori che, restando seduti a casa nostra, possiamo goderci sia la ricchezza di carta di cui gode la povera Germania, sia le ultime novità dell'arte sua. E si può essere stati in guerra quattro anni, si può aver veduto bombardare i monumenti di Venezia e di Padova proprio da squadriglie tedesche, lo spettacolo fa lo stesso pietà.

La pittura tedesca è insomma ridotta ad essere l'ossequiosa servetta della più vaniloqueute e malinconica pittura parigina. Il *Nach Paris* sfortunato in strategia ha fortuna nell'estetica. Da Matisse a Picasso, nel 1921 i pittori parigini non trovano in tutto il mondo imitatori tanto obbedienti e beati nell'obbedienza quanto questi tedeschi d'ogni razza e stato, pronti col soccorso degli occhiali a scoprir la bellezza anche nel rovescio dei quadri. Ogni capriccio e sberleffo che ancóra a Parigi susciti l'attenzione d'uno snobberello a lunga chioma o d'una chiacchierina a muso tinto, è in Germania adorato con delirii di passione e deliquii d'estasi, senza discernimento e senza pudore. La vecchia rivista *Die Kunst* che per piu di vent'anni è stata sola in Europa a trattare con uguale umore e giudizio l'arte antica e l'arte nuova, le arti maggiori e le arti minori, ancóra resiste con dignità limitandosi alla glorificazione dei seguaci alemanni di Cézanne, almeno, o di Gauguin. Ma nè da essa nè dalle sue più giovani e scapigliate consorelle, dal *Cicerone* al *Kunst und Künstler* e al *Genius,* è ancora partito un solo appello alla ribellione contro questa schiavitù che meraviglia e fa sorridere lo stesso vincitore.

Si dice: l'arte è l'arte e la politica non ha niente da spartire con essa. Ma, ammesso che questo sia vero anche quando nella disfatta della patria

l'arte può essere, come fu in Italia per secoli, l'indice delle forze nazionali più fonde e indomabili, val la pena con questa totale disperata dedizione alle mode e ai capricci del nemico, rinunciare, come fanno gli artisti tedeschi, alle stesse qualità fondamentali dell'arte patria? Ve n'era una che i più severi, come il Mayer-Graefe, con la moderna pittura tedesca le riconoscevano: il disegno. Un fatto di scuola, dicevano alcuni, delle savie e ricche scuole tedesche d'arte, a Monaco e a Düsseldorff sopratutto; una dote, secondo altri, dello stesso carattere tedesco meticoloso e borghesemente desideroso, anche in piena effusione romantica, di definirsi, nel caos delle apparenze, almeno i contorni della realtà, incapace com'era di sentirne e goderne e renderne gli spazii, i volumi, il chiaroscuro, il colore, il tono, — l'architettura insomma e la pittura. Ebbene anche il disegno, gloria da Mengs a Feuerbach, da Cornelius a Klinger, dell'arte tedesca, il disegno che talvolta, per quelle vie dell'intelligenza astratta proprie del genio tedesco, riusciva anche a belle e originali ed equilibrate composizioni, è rinnegato in questa furia di demolizione. E ad essa i teorici della novità regalano lunghi sistemi sull'estetica del Caotismo e un nomone in us, Expressionismus, tanto per non vedere che essa è solo la esagerazione sfrenata e ruinosa dei vezzi e lezii parigini dell'altro ieri; delle idee e pratiche che erano di

moda l'altro ieri quando la stessa bellezza veniva disprezzata come un vieto pregiudizio classico e grecoromano, anzi come un sottoprodotto accidentale dell'opera d'arte, e le si opponeva per l'avvenire il così detto flusso lirico, l'intuizione pura, l'espressione folgorante e l'inarticolato sospiro dell'anima, senza curarsi più dello spettatore e della simpatia la quale, dacchè l'uomo sta ritto su due piedi, ha legato l'artista allo spettatore con un linguaggio comune. — *Savez vous, en Allemagne on ne comprend pas ce que c'est que la blague,* — ha detto crudelmente l'altro giorno Matisse a un critico tedesco.

Certo, questo del lirismo puro, della *Hohe Intuition* e del santo istinto è un vecchio veleno della natura germanica, il veleno che fece impazzire i romantici dello Sturm und Drang, il veleno che per poco guastò il sangue perfino al giovane Goethe e che già per opera del ginevrino Rousseau era penetrato anche nella civiltà latina. Il riapparire dei sintomi di questa intossicazione era antecedente alla guerra tanto che, nella nuova prefazione alla sua Storia della Critica Romantica il Borgese ha potuto mostrare quanta colpa ne spetti in Italia al più illustre e fecondo figlio di Hegel, a Benedetto Croce, del quale si può ormai dire che, se ha messa tanto spietata ostinazione nel criticare la poesia del

Pascoli *poeta-puer,* l'ha fatto anche per trovarsi coram populo un alibi a quella colpa.

Ma che nemmeno la sconfitta e la parziale occupazione del suolo patrio abbiano ancóra suscitato nei giovani artisti tedeschi repugnanza e ribellione a siffatte mode nemiche, questo riesce penoso, a chi guarda, tanto è inumano. Peggio: l'arte tedesca non s'avvede che queste mode, anche nella Francia e nell'Italia vittoriose, sono oltrepassate da un sempre più pieno e concorde risorgere, e non solo in arte, della coscienza e della ragione. Peggio ancóra: essa dimentica nella sua funebre allegria il glorioso còmpito che un secolo e mezzo fa la stessa Germania si assunse con Winckelmann, Lessing e Goethe, di ricondurre in atto la civiltà latina. Da Piranesi a Canova, gli artisti italiani che impersonavano quella resurrezione, furono allora i convinti amici di quei tedeschi, prima di tutto perchè sentirono la loro sincera adorazione per Roma e per

> .... il ciel latino
> Trïonfator dei barbari,
> Del tempo e del destino;

l'adorazione espressa da Goethe nel grido: « Quando io finalmente giunsi a Roma, credetti di nascere per la seconda volta ». E che altro occorre oggi all'arte dei tedeschi, e non solo all'arte, se non rinascere?

Tutto quel che di notevole l'arte francese ha potuto nel secolo scorso dare all'arte tedesca, si riduce a Menzel che ha dipinto su tele larghe un metro o due quel che Meissonnier dipingeva su tele larghe cinquanta centimetri; e a Leibl che fu il Courbet dei tedeschi, un Courbet senza aria e senza sogno. Il resto, che è il più, la pittura e la scultura tedesca l'hanno avuto dall'Italia: Feuerbach, Lenbach, Boecklin, Marées, Hildebrand.

Certo, noi non vantiamo ad esempio la nostra arte d'oggi, pur tanto più libera, salda, cosciente e nazionale di questa nuova arte tedesca raccattata a Montmartre. Noi vantiamo solo i nostri antichi che sono ancóra maestri al mondo nel regolare e purificare e ordinare col vigore dello stile e la limpidezza dell'intelligenza l'ansioso passaggio dell'ispirazione e della fantasia, dall'intuizione e dall'istinto alla coscienza e all'arte. Noi sosteniamo che per l'arte moderna, specie sconnessa e frantumata come è quella tedesca, non c'è salvezza che ripetendo l'antico e sacro pellegrinaggio d'Italia. Gli stessi francesi che per cento anni sono stati, se non i padri, i maestri della pittura di tutto il mondo, lo sanno ormai e, se non lo confessano chè a confessarlo non sarebbero più francesi, lo riconoscono riponendo sugli altari, tra incensi, genuflessioni e sacrificii, Poussin ed Ingres, i quali per l'ana-

grafe sono nati in Francia ma per l'arte sono nati e cresciuti in Italia. Solo i tedeschi non s'accorgono di questa verità e necessità.

Si badi: queste osservazioni sono una constatazione, non sono davvero un invito. I tempi non sembrano proclivi all'altruismo. Chi vuol suicidarsi, si suicidi. Noi sulle Alpi che ormai sono tutte nostre, si sta come alla finestra, a guardare. Tutt'al più, a veder certa gente ostinata a restare in ginocchio, ci viene voglia di avvertirla che la processione è passata da un pezzo.

III.

ESPOSIZIONI.

L'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

Venezia, maggio 1920.

Il fatto che, finita la guerra, la prima esposizione internazionale di tutta Europa si riapra proprio a Venezia, potrebbe suggerire molti discorsi.

Maggio 1915, maggio 1920: a Venezia. Gli urli delle sirene, il suono delle campane, questa nebbiolina azzurra e traditrice che all'aurora vela Lido e Giardini, avevano allora un senso ben differente. Afferma qualche nostalgico d'aver più e meglio amato Venezia allora che era quasi vuota e i nemici ce la contendevano, d'adesso che viene tornando di tutti e gli alberghi rigurgitano magari d'austriaci, ungheresi e germanici senza più bombe. Ma allora il nostalgico sospirava verso questa letizia e serenità, e i pennoni d'ogni colore sulla riva dei Giardini gli apparivano nel sogno agitato alzati

alle porte d'un paradiso. La guerra e anche questa così detta pace dovrebbero insomma averci dato quel tanto di filosofia che s'accontenta di chiedere al passato quanto occorra a far apparire tollerabile e quasi bello il presente, e comincia ogni giorno ringraziando Iddio che sia almeno un giorno di più.

Proviamoci a ragionare così per questa esposizione; e cominciamo col ringraziare Venezia d'averci dato, in tempi siffatti, un'esposizione di più, e d'arte, e per giunta d'arte mondiale. Si pensi che qui concorrono con interi padiglioni e intere sale, Francia, Belgio, Stati Uniti, Polonia, Cecoslovachia, Svizzera, Olanda, Svezia, perfino la Russia con tutta una sala in cui la scultura lucida, metafisica, industriosa e quasi industriale d'Arcipenko ci promette anch'essa un mondo nuovo, decapitato, geometrico, meccanico e verniciato, Euclide più Ripolin. Solo a trasporti è stato un miracolo, una specie di scommessa che Vittorio Pica ha vinta contro gli scioperi, i cambii e le assicurazioni, e anche contro gli scettici. La pratica Inghilterra, ad esempio, non ci ha creduto e lo stesso tesoriere del Comitato ha dichiarato sul *Times* che, ai cambii d'oggi, in Italia un pittore inglese avrebbe ottenuto in lire, per un suo quadro, nemmeno la metà di quel che in Inghilterra può ottenere in sterline: un ragionamento di così pura matematica che l'Inghilterra è rimasta, con la Germania,

la sola grande nazione lontana da quest'esposizione d'arte. Danno nostro, ma anche danno suo.

Certo, a dire che queste raccolte straniere sieno tutte notevoli, si direbbe un complimento, non una verità. Ma, ripeto, bisogna accontentarsi: esse sono tutte discutibili, e la discussione è l'anima delle esposizioni, dato che le esposizioni non sono musei ma sono, nei limiti d'un certo decoro, qualcosa come mostre d'un negozio di mode per uomini e donne d'ogni gusto, costumi ed età, e il loro merito sta nell'essere al corrente e ben fornite. Il visitatore e il compratore vi procedano dunque con le cautele con cui sogliono visitare i suddetti negozi.

GLI STRANIERI.

Per la Francia, Vittorio Pica ha tentato di rimettere queste mostre veneziane al corrente, dato che erano ostinatamente in ritardo di venti o trent'anni, e ha affidato il padiglione francese a Paul Signac, capo dal 1886 dei neoimpressionisti o divisionisti francesi. Divisionista, pittore cioè a colori puri la cui miscela deve avvenire nella retina dello spettatore non sulla tavolozza del pittore. Ma non è detto che avvenga sempre, come si può qui vedere dagli stessi dipinti di Paul Signac pur così delicati e lontani: il *Corno d'oro* o la *Chiesa della salute*. George Seurat

morto nel 1891, H. E. Cross morto nel 1910, Maximilien Luce, Charles Angrand, tutti i neo-impressionisti più noti, espongono qui con lui; antenati ormai alquanto uggiosi anche per noi provincialissimi italiani. Poi c'è Redon morto anch'egli ma che a Parigi è stato considerato un gran pittore; e c'è Roussel che è vivo, è più pittore di lui e ha qui un suo millesimo *Sileno* appena schizzato ma, pare, audacissimo come tutti i sileni; e c'è Marquet, verista ma schematico, così che per alcuni la parola *marqueterie* deriverebbe dal nome di lui; e c'è Guérin un po' bigio e cotonoso ma, nelle sue ripetute fantasie tra settecento e secondo impero, raffinato e quasi grazioso; e c'è Bonnard il più squisito e gustoso ed agile di tutti; e c'è Matisse con un vecchio *Nudo* di modella solido e sicuro e con un *Tè in giardino* povero e sgraziato bozzettone mal sfregato con aridi pennelli. Ma c'è anche una sala tutta di Cézanne, con venticinque dipinti prestati dal pittore Egisto Fabbri di Firenze.

Di Cézanne abbiamo già parlato.[1] Oggi s'ha da affermare l'importanza di questa mostra per tre ragioni: che paesaggi come *Gardanne* 1880, la *Svolta*, la *Casa nella foresta di Fontainebleau* sono ormai gloriosi nella storia dell'arte moderna; che l'influenza anzi l'imitazione di Cé-

[1] Vedi a pagina 13.

zanne, ora che qualche sua opera originale è finalmente visibile in Italia, potrà continuare anche fra noi con minor sforzo d'ipotesi, senza cioè che tanti nostri terribili innovatori debbano più ricorrere alle fotografie e alle zincotipie; che girando dalla sala svedese a quella svizzera, dal padiglione olandese a quello polacco l'esposizione veneziana, dopo avere ben guardato queste pitture chiunque potrà adesso facilmente misurare la vastità di questo dominio del buon Cézanne, senza più prendere per rivoluzionarii gli sconnessi e sbavati copisti dei suoi difetti: esercizio d'intelligenza che finora era stato negato agl'italiani.

> E in questa parte ha somigliato il Gello
> Che fece anch'egli una commedia nova
> Ch'avea prima composto il Machiavello.

Ma c'è nel padiglione d'Olanda un'altra rivelazione, che Vittorio Pica ha il merito d'offrire, tardi ma sempre in tempo, ai nostri artisti e al nostro pubblico: Van Gogh. Dipinti non tutti eccellenti, ma capaci di darci la piena prova della finezza dell'occhio e del sentimento di quest'artista non so perchè detto d'eccezione, innamorato della forma, del colore, del mestiere, ma schivo, romantico, mistico e solitario, in adorazione ora davanti a Delacroix dalle cui stampe si divertiva a trarre pitture, ora davanti ai giapponesi. La sua pittura semplice e leale, a raggi

e a linee di chiari colori, pare quasi tessuta sopra una trama gialla, azzurra, verde, rosea, con un gusto incantevole. Vincent Van Gogh morì suicida in Francia nel 1890 a trentasett'anni. L'opera sua è chiusa in sette od otto anni di lavoro. Le sue lettere al fratello sono la più sincera e tragica autobiografia d'artista scritta alla fine del secolo scorso.

Ancóra una volta il padiglione che più sarà amato dal pubblico, sarà quello belga. L'ha preparato Fierens-Gevaert alla cui intrepida calma durante l'occupazione tedesca si deve la salvezza di tanti tesori d'arte belga e d'arte francese. Come sempre, quel che piace e riposa e convince è qui l'abbondanza dei quadri che ti presentano la figura umana: ritratti avvolti di luce e anche talvolta un po' sfatti dalla luce come quelli di Auguste Oleffe e quelli, più tenui, di Marcel Jefferys; ritratti costruiti con una forza evidente fino alla caricatura, come quelli di Constant Montald; volti e scene di fatica, di dolore, di morte come quelle dipinte dal gran Laermans, dal giovane Carte, dal Servaes; vaste tele decorative come quelle del Ciamberlani. Anche nella scultura Rousseau, Bonnetain, Braecke, Scrouvens ti presentano ritratti di bel volume e sinceri: il poeta Verhaeren, il romanziere Lemonnier, il ministro Destrée, il violinista Isaye. E questa franca e virile glorificazione dell'uomo, tra tanti paesaggi e tante nature

morte e tante misticherie neonate che aduggiano le altre mostre, corrisponde all'indole del Belgio che con la guerra tutti abbiamo imparato ad amare.

Nelle due sale svizzere, è preziosa la grande mostra di Ferdinand Hodler morto nel 1918. A dirci tutta la grave poesia di questo maestro malinconico e rude, doveva tornare qui il gran quadro *Notte* esposto nella biennale del 1899. Ma queste quaranta opere, alcune delle quali famose, rivelano bene la fermezza del suo segno, l'ostinazione del suo studio, la religiosità dell'anima sua che quando assurge alla grande decorazione sa talvolta insinuare nel tedeschissimo taglio della composizione qualche ricordo, esterno ma devoto, dei più energici affrescanti toscani del quattrocento. Notevole, per la dolcezza dell'aria e la finezza dei toni, un suo paesaggio invernale del 1887.

Nel padiglione della Polonia restano memorabili i ritratti del Pausch d'una pasta un po' rozza ed uguale e d'un colorito pur nella sua veemenza monotono per quelle ombre tutte azzurre residuo d'una moda che fu; i quadri di costume del Jarocki; le fresche scene all'aria aperta del Weiss che rammentano, con minor finezza, la pittura del nostro Spadini; un *Villaggio di notte* del Chelmonski; le sobrie e sapienti sculture del Kuna. Nella sala Cecoslovaca, le pitture ancóra troppo squadrate e sfac-

ciate di Oscar Brazda e il gran bronzo, la *Sulamite*, di Jan Stursa carnosa e salvatica.

Il parigininissimo spagnolo Federico Beltran Masses con le sue ventidue pitture, quasi tutte donne seminude e procaci, occhi, labbra, capelli, unghie tinte e ritinte, sguardi e pose languide e cupide, avrà molto successo tra l'adolescenza. Ma la sua pittura è ancòra facile e superficiale, e ripresenta all'infinito senza stanchezza alcuni accordi di colori foschi e densi d'un effetto noto nella più moderna scenografia. Non gli si deve negare però una fastosa leggiadria e fantasia di composizione che spesso manca ad altri spagnoli più profondi e più illustri.

GL'ITALIANI.

I mali di questa esposizione, per la parte italiana, sono parecchi; massimo, gl'inviti mantenuti a pittori e scultori peggio che mediocri, per un'assurda abitudine più che ventennale. Non facciamo nomi: sono sulle bocche e, ahimè, negli occhi di tutti. Non si possono escludere artisti vivi e ammirati, per dire d'uno solo, come Armando Spadini e ingombrare le sale con queste tombe. È facile prevedere che, nel rigoglio dell'arte italiana cui per fortuna assistiamo, o l'esposizione di Venezia accoglierà col dovuto rispetto e riunirà con larga ospitalità tutti i gio-

vani nostri che abbiano dato prova della loro originalità consapevole e vigorosa, o dovrà rassegnarsi ad essere un bell'albergo cosmopolita in cui i clienti ricchi sono stranieri e agl'italiani restano l'amministrazione e i servizi di stanza e mensa.

Certo è sempre onorevole ed utile ad una mostra raccogliere quadri di veneziani come Fragiacomo, de Maria, Beppe Ciardi, Emma Ciardi, Selvatico, Brass; di lombardi come Gola, Belloni, Pugliese, Alciati, Graziosi, Tosi, Agazzi, Chiesa, Carozzi; di piemontesi come Canonica o Maggi; di romani come Cataldi, Brozzi, Discovolo, Noci, Coromaldi, Dantino; di sardi come Biasi; di triestini come Guido Marussig o Cambon; di toscani come Chini, Brunelleschi, i due Gioli, Lloyd, la signorina Chaplin; di napoletani come Lionne, Balestrieri o Caputo. Il gran pubblico, in fondo, ha imparato a conoscerli qui. Essi restano fedeli a loro stessi, spesso lodevoli e anche ammirevoli, sempre rispettabili. Quando ci lamentiamo di quelli inviti preistorici, non parliamo di questi artisti operosi, sempre in contatto col pubblico, presenti a tutte le mostre, cari giustamente anche alla folla, ma di quelli che ormai sono accettati solo qui e che anche i negozii di piazza non oserebbero esporre.

L'altro malanno è la scarsità o la povertà di buone e ricche « mostre personali » che fino al

1914 erano state il vanto e il buon successo di queste Biennali. Quattro sole sono degne di qualche nota quest'anno: la piccola mostra di paesi di Guglielmo Ciardi, minore della mostra fatta qui da lui vivo nel 1909, ma ancóra ricca di rivelazioni come la *Brughiera di Licola* del 1870 o i *Buoi* del 1874 che lo apparentano addirittura al Fattori; quella del trentino Umberto Moggioli, che è morto anch'egli, giovanissimo, l'anno scorso, quando aveva appena abbozzato questi tre quadretti di vita campestre componendoli con tanto classica fermezza e purezza da evocare, negli stessi temi, esempii illustri del pieno cinquecento (ma il suo quadro più fresco e compiuto resta sempre quello della *Moglie al sole* della Galleria Capitolina); la mostra di Plinio Nomellini, troppo abbondante e fiorita e rutilante, tanto che un quadretto dal vero, il ritratto del pittore Focardi davanti al cavalletto, per quel che mostra delle solide native qualità di questo facondo toscano attira più di tutte le sue evocazioni patriottiche e di tutte le sue abbaglianti ebbrezze floreali; infine una mostra di Antonio Mancini, con tutte le sue bravure e i suoi giochi di forza e quello stereotipato sorriso dei modelli che sembra il sorriso del ginnasta agli spettatori plaudenti appena saltato giù dal suo trapezio.

La presente crisi della pittura e anche del gusto è più visibile nel contrasto tra i « bravi » della pittura, sempre più bravi e più soddisfatti

d'essere tanto bravi, Irolli, Bazzaro, Sala, Milesi (ma che gustoso il suo ritrattino del povero Roccatagliata Ceccardi!), Bocchi, Gaudenzi, Siviero, Fratino, Casciaro, Carlandi, Ricci; e i finti ingenui, attenti ed espertissimi, come Ferrazzi, del resto ben più costruito in questo *Ballo* che negli ultimi suoi incomprensibili saggi tra arcaici e metafisici, come Cadorin, come Trentini, come Salietti.

Agostino Bosía insiste nel suo macchinoso e incomprensibile simbolismo con una vasta tela *Viandanti* dove gente vestita e gente ignuda, uomini vivi e marionette, si affollano alla ribalta senza che una ben pensata composizione li unisca almeno nella linea, nel colore, nel chiaroscuro. Eppure alcune figure sono, isolatamente, di una poesia attonita, quasi estatica, che colpisce e seduce. Aldo Carpi ha tradotto ad olio due dei suoi tragici disegni della *Ritirata serba*, ma il pennello glieli ha ammorbiditi e disfatti. Anche il suo *Pier Fortunato Calvi* dispiace per la vuota teatralità non degna d'un tema tanto sacro e d'un artista per lo più tanto nobile e pensoso. Tra questi fantastici è invece da lodare Carlo Donati con un'allegoria natalizia, l'*Abete*, raccolta e suggestiva.

Sono ancóra da ricordare Albin Egger Lienz tirolese, esposto, spero col suo consenso, fra gli italiani, uno dei più potenti e virili pittori che avesse l'Austria, con un *Pranzo* di paesani

silenziosi e tristi, che, se non è all'altezza delle sue fiere scene di guerra, dà abbastanza esatta la misura del valore di lui; Ercole Sibellato con un ritratto di signora di pura linea, in un'armonia di foglia secca e d'ambra con pochi verdi; e Mario Cavaglieri che continua a soffocare con la pasta sfilacciosa dei mobili e degli accessorii il carattere dei suoi modelli reso con un'acutezza quasi caricaturale.

Ma, ripeto, sembra quasi ingiusto parlare di giovani quando nove su dieci di quelli che speravamo d'incontrare qui, che fin dall'ottobre scorso chiedevamo fossero invitati qui e incoraggiati e onorati dalla pubblica discussione, sono assenti.

A proposito: in Palazzo Ducale sono esposti a terra, su cavalletti, i dipinti di Paolo Veronese e nella Scuola di San Rocco i dipinti del Tintoretto che fra poco dovranno essere ricollocati nelle loro cornici sui soffitti. Chi verrà a Venezia per veder la Biennale ai Giardini, deve andare a goderseli così da vicino: una fortuna che per molti e molti anni non capiterà più. Vi andrà prima di recarsi ai Giardini o vi andrà dopo, secondo che sia di natura feroce o benigna. Ma deve andarvi. Anche perchè con quelle visite e con quella viva lezione potrà risparmiarsi il tedio di questi elenchi e di queste critiche nostre.

UN'ESPOSIZIONE A FERRARA.

Ferrara, maggio 1920.

Ferrara, patria di romantici, da Dosso Dossi a Gaetano Previati, dall'Ariosto al Govoni. Tutti i suoi pittori e poeti, d'ogni statura, hanno lo stesso abbandono al sogno, la stessa noncuranza della soda realtà, la stessa febbre fantastica, la stessa passione di malinconia, e nel cuore della pianura padana, verde umida e sconfinata, mi appajono nell'atteggiamento di quella pallida sognatrice che il Previati ha immaginata in uno dei suoi quadri più puri, sola, seduta, anzi abbattuta su un gran sedile di pietra, appoggiata a una balaustrata di pietra, sotto il firmamento notturno tutto stelle e azzurro disfatto, il volto proteso come a bere in un sospiro la tristezza la solitudine e i sogni, ella stessa e le pietre colorite e penetrate dall'azzurro perso di quel silenzio vuoto ed eterno.

Non avendo monti e colline a portata d'occhio su cui levar lo sguardo, questi artisti lo elevano per forza alle stelle. Città senza scultori fin adesso, così che la statua della Madonna di Jacopo della Quercia, robusta e potente e classica com'è, la tengono chiusa sotto chiave nel fondo del duomo, di là dalla sacrestia, perchè non fugga per nostalgia dell'ordine toscano e romano da questa terra di pittori e poeti fantastici « dove tutti gli amanti (a udire Corrado Govoni) potrebbero trovare ispirazione a suicidarsi ».

C'è un altro esempio in Italia di tanta fedeltà attraverso i secoli? Finirà anche questa fedeltà a sparire per amore di mode oltramontane? Il pericolo è ancóra lontano se si considera questa Prima Esposizione d'Arte Ferrarese aperta adesso per merito della Società Benvenuto Tisi da Garofalo, ajutata da ogni parte tanto che le belle sale gliele ha concesse l'arcivescovo nello stesso Palazzo Arcivescovile e una buona somma di danaro gliel'ha data il Consiglio provinciale socialista più che ufficiale. Ma l'ajuto più efficace è venuto, s'intende, dagli artisti ferraresi con le opere loro. Basta ricordare, degli anziani: Previati, Mentessi, Laurenti (Jean Boldini si ricorda d'essere nato a Ferrara?); dei giovani, il povero Aroldo Bonzagni, Ugo Martelli, Arrigo Minerbi.

Del Previati niente di nuovo, purtroppo. Ma

riappajono due vecchie opere sue, *Aurora* e *Crepuscolo*, del 1885 o giù di lì, molto ingenue e accomodate; nella prima una giovinetta in veste rosea, seduta accanto al suo innamorato; nella seconda un'altra giovane e un vecchio cieco con la barba bianca: pittura sfatta, cremonesca, ma un po' spenta alla Conconi. Ed importa confrontarla con le vaste tele delle *Marie ai piedi della Croce*, di *Paolo e Francesca*, di *Ludovico il Moro che esce dal Castello*, per meglio vedere che vigore ed equilibrio e novità di composizione il Previati abbia acquistati cogli anni, anche se alle sue troppe tele manchi, alla fine, fermezza e nettezza d'esecuzione. Importa perchè i suoi panegiristi lodano in queste tele anche quel che non c'è, ma di questo merito non s'avvedono.

D'Aroldo Bonzagni morto due anni fa, quasi tutto quel che è esposto s'è veduto nella sua mostra postuma alla Galleria Pesaro di Milano. Ma a ritrovarne qui l'opera amara e sprezzante pare, per quel che ho detto, d'intendere meglio le ragioni ideali del suo romantico amore pei *Misérables:* amore, prima di tutto, del loro aspetto pittoresco, e poi del senso di rivolta e di satira sociale che nasce facilmente dal contrasto tra la povertà dei loro cenci e la ricchezza della pittura che li ritrae con nobil segno e bel colore dentro una cornice d'oro. Contrasto nell'arte italiana, francese, spagnola, vecchio di tre

secoli e più, se già Salvator Rosa notava nella Satira della Pittura:

> Così vivi mendichi, afflitti e nudi,
> Non trovan da coloro un sol danaro
> Che nei dipinti poi spendon gli scudi.

Nè è adesso il caso di spiegare quanto stretta sia la parentela tra seicentisti e romantici.

Ma in questa mostra il più originale poeta è, tra i pittori, Ugo Martelli nato proprio a Ferrara trentanove anni fa, fratello a Corrado Govoni nella fedeltà alla sua terra e nell'estro continuo e talvolta mal frenato dall'arte. Nell'invenzione del colore, degli accordi di colore meglio adatti ad evocare i temi lirici e mistici da lui finora preferiti, la vita di Gesù, la vita di San Francesco, la Badia di Pomposa, egli raggiunge una novità e leggiadria deliziose. Anche il taglio dei suoi quadri è quasi sempre originale e sapiente con un senso che direi di teatro, nelle quinte, negli sfondi, nella collocazione dei personaggi, se la parola non sonasse a vuoto per l'uso vizioso che se n'è fatto. Ma taglio non vuol dire composizione perchè questa presuppone una definizione di forme e una compattezza di volumi dalle quali il Martelli, nella foga dell'inventare, ancóra sfugge. Ancóra cioè troppi quadri suoi non sono che squisiti abbozzi di quadri: malattia degli ultimi trent'anni dalla quale un pittore di tanto vigore e di tanto animo dovrà

guarirsi con uno studio ostinato e serrato della figura umana.

Ben l'ha studiata, e con un'ansia religiosa, Arrigo Minerbi che è, se non erro, il primo scultore memorabile nato a Ferrara. L'osservazione anche minuta del vero non spegne mai nel Minerbi la fiamma dell'emozione e dell'invenzione, la volontà di definire questo vero in netti volumi, di piegarlo e di chiuderlo in una linea armoniosa che spesso raggiunge fermezza e originalità di stile. Basterebbe il nudo torso di donna che egli castamente chiama *Mattino di primavera,* per metterlo in prima linea tra i nostri scultori; e basterebbe il volto in marmo di sua madre morta per misurare la capacità di lui a confessarsi nel marmo. Cera, bronzo, marmo: sempre egli ti mostra un rispetto del proprio lavoro che è segno di probità e, in fondo, di rispetto pel pubblico. Non sempre ammiro nel marmo queste lucidature troppo candide e majolicate in cui, come il Wildt, s'indugia e si compiace il Minerbi, specie nelle maschere dei volti che tutti e due questi scultori scavano e assottigliano perchè la luce lo accenda e lo vivifichi anche per trasparenza. Ma quando penso ai tanti marmi sbozzati a gradina, anzi a sabbia, e in molte parti lasciati con le loro scheggiature di cava quasi a provare l'irruente genialità dell'autore mentre meglio provavano l'incapacità di lui ad andare più oltre, mi rileggo il Vasari

e i suoi consigli d'usare nelle sculture finite gesso di Tripoli e struffoli di paglia « talchè finite e lustrate si rendano agli occhi nostri bellissime »: e taccio.

Ripeto: in nessun luogo artisti e poeti siffatti si possono comprendere e godere come nella loro stessa patria. Pure una domanda è inevitabile: perchè la Biennale di Venezia non ha fatto a sè stessa il vantaggio e a costoro l'onore d'invitarli e di darli a conoscere al suo vasto pubblico?

CHE AVVIENE

NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA?

settembre 1920.

(Qui non si parla che d'arte.) Da anni nelle esposizioni di Venezia, di Milano, di Torino, di Roma non appare un pittore, non appare uno scultore che sia nato al sud di Roma. Qualche meridionale partecipa alle gare del pensionato nazionale, al concorso per un monumento di Stato, per un francobollo, per una moneta: perde, scompare, torna a galla al prossimo concorso purchè anch'esso sia di Stato e chi lo vinca possa dare alla famiglia e alla fidanzata l'illusione d'avere, presso a poco, vinto un concorso per un impiego di Stato. Poi basta.

Andate alla biennale di Venezia. L'ha preparata Vittorio Pica, napoletano. Poteva ai pittori e agli scultori meridionali capitare una più fraterna ventura? Niente: peggio che niente: Miola

e Scoppetta, ceneri di cari defunti. Forse Pica fidava nel rispetto pei morti, abbastanza diffuso nei popoli civili prima della guerra. *Visa terremur imagine mortis.* È stato proprio uno spavento e una fuga, chè i dipinti erano anche più morti dei pittori.

Che la pittura si ritiri dalle terre del sole verso il polo? Difatti anche a Roma si cominciano a sentire brividi di gelo.

Ma la questione è troppo grave e dolorosa perchè per risolverla ci si possa rifugiare nella cosmologia o nella geografia. Proviamo a tentare la storia. L'ultima grande esposizione d'arte tenuta a Napoli è del 1877. F. P. Michetti in una relazione al ministro dell'Istruzione sulle riforme necessarie nella Galleria nazionale d'arte moderna, firmava un anno fa queste parole: « Le esposizioni internazionali d'arte, salvo l'eccezione del 1911, sono da venticinque anni un privilegio della sola Venezia: meritato privilegio che però bisognerebbe qualche anno interrompere, d'accordo con la stessa Venezia, per badare alla cultura, al gusto, all'economia delle altre città d'Italia ». [1] Certo pensava a Napoli che da quarantatrè anni non vede una grande esposizione d'arte. Chi ha raccolte le sue parole laggiù? Nessuno. Peggio: i « giovani » che in Italia scrivono d'arte hanno preso l'abitudine

[1] Vedi il mio libro *I nani tra le colonne* a pag. 271.

d'insultare Domenico Morelli. Non c'è un libro o un articolo in cui non gli dieno del parrucchiere, del pasticciere, ed altre consimili definizioni, dicono, critiche. Chi protesta a Napoli? Nessuno. Pure tutti credevamo che Domenico Morelli fosse il più chiaro lume della pittura napoletana, anzi di tutta la pittura meridionale nella seconda metà dell'ottocento: compreso Gioacchino Toma che i suddetti « giovani » hanno scoperto da quando ne hanno trovato comodamente allineati i puri e chiari quadri sopra una parete della Galleria nazionale a Roma, arrivando cioè in ritardo (è tutto dire) sulla nostra stessa burocrazia.

Non diciamo che le esposizioni creino gli artisti. Chi confrontasse la pittura veneziana del 1895 con quella del 1920, dodicesima Biennale, potrebbe anche giungere alla conclusione opposta. Ma certo li mettono in valore, li incoraggiano, li riscaldano, se non con altro, con l'attenzione del pubblico, con qualche applauso e con qualche compera benedetta.

A dire e a ripetere che l'aiuto dello Stato e di tutti i pubblici poteri, dalla Corte ai comuni, è dannoso agli artisti, s'è ridotto il bilancio dello Stato, per quel che tocca l'arte moderna, a qualcosa che oscilla di poche linee tra sopra e sotto zero. E nessuno se n'occupa più. Il Governo italiano del 1861 pare Leon decimo al confronto del Governo d'oggi. Certo non

chiediamo uno stile di Stato, sebbene anche su questo punto vi sarebbe molto da dire e molta storia proprio italiana da rileggere. Ma l'intervento dello Stato, dei Comuni, delle Provincie, in tanto in quanto promuove e ajuta pubbliche esposizioni d'arte, è difficile condannarlo. È l'ajuto veramente liberale, cioè indifferente.

Del resto può darsi che noi si parli così per ignoranza nostra e che da Palermo a Napoli s'incontrino anche oggi pittori e scultori mirabili, restii a farsi conoscere dal Governo di Roma, dallo « Stato di Milano », dal comune di Venezia. Se è così, ci scusiamo, con la richiesta almeno d'una fotografia, per istruirci.

Ma intanto saremmo grati ai colleghi di laggiù se benevolmente considerassero il problema che abbiamo cercato di definire in queste righe. È riapparsa ad esempio la bella e utile e dotta rivista *Napoli Nobilissima.* E il problema, se non erriamo, è degno di lei, sebbene possa sembrarle un povero problema d'arte contemporanea. Sembra ma non lo è. Francesco Netti che fu un pittore napoletano di gran cuore, d'aperta intelligenza e d'arte spesso squisita, scrisse uno studio sulle *Condizioni sociali della pittura a Napoli:* « Quando si parla di questi fatti ai nostri amministratori, i migliori vi dicono: — Tutto ciò è giusto ma non abbiamo denari. — E questo danaro quando lo avremo?

— Chi lo sa? — E fino allora resteremo così? — Resteremo così. — Ma le altre città come fanno? — Altre condizioni. Dunque vedete che noi resteremo sempre così perchè non abbiamo denari, perchè non sappiamo quando ne avremo, e perchè le altre città sono diverse dalla nostra ».

Questa pagina è del 1873. Si può ristampare con la data d'oggi.

LA MOSTRA ROMANA
DI GIOVANNI FATTORI. [1]

marzo 1921.

Nacque a Livorno nel 1825; è morto a Firenze nel 1908. Non conobbe nè fama nè agiatezza. Ebbe solo un po' di nome come pittore di episodii e costumi militari, alla quale pittura venne dopo aver vinto il concorso per un quadro sulla Battaglia di Magenta bandito dal governo provvisorio di Toscana súbito dopo l'annessione. Buono, mite, incapace d'invidie intrighi e rancori, era rassegnato alla mediocrità e oscurità della sua vita « come alla pioggia d'inverno ». Gioja e libertà le trovò solo nel dipingere. Anche fu confortato fino alla morte dall'affetto dei giovani ai quali parlava franco ed affettuoso

[1] Prefazione al catalogo della mostra di opere di Giovanni Fattori, nella prima Biennale Romana del 1921.

senza frasi difficili e voli tra le nuvole, chè aveva sempre in mano pennello o matita, e condiva lezioni e consigli con l'arguzia livornese salata e salubre come il suo mare.

Ora è assurto alla gloria, anzi alla moda. Ma pubbliche gallerie, salvo quelle di Firenze e di Livorno, niente hanno di lui, o povere cose comprate lui vivo, per consolarlo con un ajuto ufficiale di cinquecento o mille lire una volta tanto. E i più, fuori di Toscana, parlano di lui per sentito dire, seguendo la moda, come fino alla recente mostra di Venezia facevano per Cézanne che, a vederselo davanti com'è, quasi l'han ripudiato.

Qui è raccolta pressochè tutta l'opera sua, ineguale, cogli errori, i pentimenti e i ritorni fatali in chi ha dovuto trarre tutta la sua forza da sè stesso tra il silenzio e l'indifferenza del pubblico, elevando magari la propria miseria e solitudine a vangelo universale e proclamando, tanto per sfamarsi a parole, che « la fame fa bene agli artisti » e che « il commercio in arte è tutta una ladroneria ».

Fu dei così detti Macchiajoli il più fecondo e il più fedele. Anzi perchè un suo quadro con tre *Macchiajole* dipinto presso Antignano di Livorno fu esposto nel 1867 a Firenze e giustamente lodato da Telemaco Signorini nel secondo numero del *Gazzettino delle arti del disegno*, s'è anche detto che il nome di Macchiajoli ve-

nisse proprio da un dipinto del Fattori come il nome agl' Impressionisti francesi venne nel 1874 da un' *Impression, soleil levant* di Claude Monet. Ma il nome derivò di fatto da quel loro dipingere a toppe e a macchie ben definite in odio alla pittura fusa e liscia e alla pennellata agevole ed invisibile dei vecchi: macchie di colore e di chiaroscuro viste con nettezza, poste giù con franchezza l'una accanto all'altra, a tarsìa, misurando tutto il « valore » d'una macchia sul rapporto da tono a tono nel vero. Esercizio squisito in fondo, per ogni pittore, d'ogni tempo e luogo. Allora, elevato a dogma, esso spinse i macchiajoli più intransigenti a stabilire addirittura quanto alte, al massimo, potessero essere le figure da dipingersi, e a che distanza nel paesaggio, ecc. Squisiti esempi della « macchia » più pura sono qui la *Rotonda dei bagni* (1866) della Galleria fiorentina d'arte moderna, l'*Accampamento* della raccolta Sforni, la *Pattuglia* della raccolta Parenti, le *Botti rosse*, la *Signora con l'ombrellino*, *Silvestro Lega che dipinge* della raccolta Galli, la *Monaca alla cerca* della raccolta Carnielo. Per intendere quel movimento si aggiungano a queste massime pittoriche, tutti i pregiudizii letterarii del tempo: la necessità di dipingere solo soggetti contemporanei, come se il Faruffini dipingendo il *Sordello* o *La Vergine al Nilo* e il Cremona dipingendo il *Marco Polo* e il Morelli dipingendo il *Cristo deriso* fossero stati dei cattivi

pittori. La confusione tra verità e sincerità, anzi tra verismo e onestà, magari tra verismo e libertà. Galantuomini solo i veristi, ipocriti reazionarii i pittori di storia o di mitologia; il disprezzo per la tradizione e, in blocco, per tutti i musei, a cominciare da Raffaello e da Michelangelo come se da Courbet a Manet, da Corot a Degas, tutti gl'innovatori francesi i cui nomi (le opere le conoscevano meno) mettevano in bollore tra il '55 e il '70 i così detti ribelli adunati ogni sera al Caffè Michelangelo di via Larga, non fossero giunti alla conquista della loro originalità proprio appoggiandosi agli antichi delle pinacoteche (e Corot e Degas proprio delle pinacoteche italiane, anzi fiorentine).

V'è, per citare un esempio tra cento, un gran quadro di Fra Bartolomeo, con Dio Padre adorato dalla Maddalena e da Santa Caterina, dove in basso è dipinta una campagna: cielo azzurro, acqua sotto un ponte grigiazzurra, case grige e rosee, verdi prati, gialli pagliai. Sembra, a ritagliarlo, un paesaggio del Fattori, dell'Abati o del Sernesi, dipinto secondo tutti i cánoni del Caffè Michelangelo, e bellissimo.

La vita artistica del Fattori è tutta in questa fortunata fatica: ricongiungersi ai suoi toscani della fine del quattro e dei primi del cinquecento, al di là di tutte le interposte accademie e ribellioni. E se non fu un proposito deliberato, tanto meglio, perchè il miracolo resta più puro

e l'unione più naturale e profonda. Corot, il Corot della prima maniera italiana, limpida e costruita, tanto vicina a quella di questi toscani dell'estremo ottocento, il Corot del *Colosseo,* di *Narni,* di *Volterra,* sapeva quali santi appiccarsi allo scapolare quando andava a dipingere sul vero. Ma la sua carriera pacata e sicura finchè la sua pittura si disfece in piume e fumi, ci commuove meno di questo chiuso dramma del Fattori che attraverso a mille studii e cento errori ritrovò da sè, nelle sue opere più pure, la bellezza, la grandezza, la semplicità, la certezza e la tradizione, perdendo la vita prima di guadagnarsi la fama.

Non era più giovanissimo quando (son parole di lui) Nino Costa, pittore romano di vasta cultura di sottile esperienza e d'autorevole franchezza, venuto a Firenze nel 1859, lo mise rudemente sulla via della sincerità e dell'originalità. E il Costa che nel 1852 all'Ariccia presso Albano Laziale, aveva vissuto proprio con Corot e ragionato con lui sul lavoro, mostrò al Fattori i tanti studii di paese e di figura che aveva portati con sè a Firenze.

Di quel che il Fattori aveva dipinto prima di quelli anni e di quella conversione, poco o niente si è ritrovato. Nè è facile dividere nettamente in periodi e maniere la sua pittura: paesi, marine, soldati, contadini, animali, ritratti, tavolette larghe un palmo, vaste tele in cui egli non riusciva spesso a dominare la folla dei ri-

cordi e degli « studii » e a darle súbito quel centro d'equilibrio che è come il volto d'un quadro. Se v'afferrate ad una data, un dipinto posteriore vi riconduce súbito a dipinti più antichi. Certo, verso il '85 o il '90, la sua favella non è più così netta e sillabata. Si allenta quella sua austerità di disegnatore sovrano che dipingendo vuol mantener netto e visibile il suo segno come a incassarvi dentro lo smalto del colore: toscano di razza anche in questa religione pel contorno espressivo. Si indebolisce la sua volontà di scomporre il vero in piani precisi che, a guardare i suoi abbozzi, era per lui la sua prima presa di possesso del vero, appena gli si sedeva davanti. Si fanno più rare certe accensioni di colori intensi, azzurro, verde, vermiglio, giallo, che dànno ad alcune tavolette come una sonorità di canto a piena voce. Egli si concentra in quelli studii di grigiperla intorno a bianchi fieri, a neri sfatti dalla luce, a verdi d'oliva, che erano stati il suo gioco e la sua delizia anche da giovane. Par quasi di veder cadere su lui il crepuscolo della sera, fino a quel *Cavallo bianco,* solo contro il cielo, accanto a un alberello senza più fronde, che fu, credo, l'ultimo sospiro della sua pittura.

Dalla raccolta Giustiniani è venuta qui la tela in cui egli s'è raffigurato seduto nel suo studio, vecchio già ma asciutto e saldo e rubizzo. Guardate com'è dipinta: semplice, robusta, squadrata, in una quieta luce diffusa, in un accordo minore

di bruni, di grigi, di bianchi, di rosa. Essa è la traduzione in colori della sua indole delicata e schiva, della sua volontà d'essere semplicemente, anche in arte, un galantuomo che sa convincervi parlando pacato.

Ora è venuta, pare, la gloria. Forse credeva d'essersela meritata, ma non l'aspettava più e, che non fosse venuta, non si doleva più. Ho davanti a me, mentre scrivo, un pacco di lettere sue giovanili. Sulla carta che le avvolge, egli ha scritto: « Lettere ad amici miei, del 1848. La mia giovinezza. Tempi di speranze in un bell'avvenire che non fu.... »

Un sospiro. E poi, al lavoro, ugualmente; per sè, non per gli altri.

IV.

SEPOLCRI.

TOMBE E PAROLE IN SANTA CROCE.

Firenze, aprile 1920.

Pel quarto centenario della morte di Raffaello Sanzio che è nato a Urbino, ha studiato, come oggi si dice, a Firenze ed è morto e sepolto a Roma, il Comune di Firenze ha apposto una targa, più o meno bella, nella chiesa di Santa Croce, una targa in onore di lui.

« A egregie cose il forte animo accendono L'urne de' forti »: d'accordo. Ma nel 1806 Ugo Foscolo glorificando col carme dei Sepolcri la chiesa fiorentina di Santa Croce, pensava alle tombe che di fatto vi rinserrano i resti del Machiavelli, di Michelangelo e di Galileo, « itale glorie » ma fiorentini di nascita o di vita. Vittorio Alfieri era morto da tre anni, e il Canova gli veniva scolpendo il monumento che fu scoperto nel 1810. Da allora, di itale glorie, soli il Rossini e lo stesso Foscolo sono stati veramente sepolti in Santa Croce, quello morto in Francia, questo in Inghilterra. Firenze provò nel

1907 a chiedere la salma del Carducci: Bologna non rispose. Che si dovrebbe fare? Aspettare. L'Italia è eterna; e anche ad accoglierne tre soli ogni secolo, se sono della statura dell'Alfieri, del Foscolo, del Rossini, Santa Croce e Firenze potrebbero essere paghe della loro augusta celebrità di custodi di glorie.

Invece no. Oggi si vive correndo e ansimando senza avere, sembra, più il tempo di meditare su quel che facciamo nè su quel che diciamo nè su quel che soffriamo: ma per converso si ha la smania di vedere il mondo tutto compiuto concluso e perfetto una volta per sempre sotto i nostri occhi. Aspettare che in carne ed ossa i genii nascano e muojano quando e come Dio vuole, non è per la nostra pazienza. Se non càpitano da loro, si va a cercarli.

Nella prima metà del secolo scorso Firenze cominciò ad accontentarsi di seppellire in Santa Croce il professor Raffaello Morghen incisore peritissimo, e l'architetto e archeologo Luigi Canina, quello nato a Napoli e questo a Casal Monferrato, ma tutti e due per fortuna morti, come allora si scriveva, sulle rive dell'Arno; dopo il 1860, G. B. Niccolini e lo storico Carlo Botta, piemontese, che era morto a Parigi e che già era bell'e sepolto nel cimitero di Montparnasse. Ma le brame non s'acquetarono. Non riuscendo più ad avere resti di uomini illustri, toscani o no, pur di far numero si accettò il

cenotafio o, più chiaramente, la tomba vuota, come s'era fatto per Dante nel 1829: marmo e parole. L'urne dei forti, senza i forti. E quando non ci fu più nemmeno posto pel monumento, si scese ad accontentarsi delle sole lapidi.

S'ha da dir súbito che, nel presente universale contagio della retorica, Firenze ha saputo mantenere la sua tradizionale misura. Poteva empire Santa Croce di statue e di busti e, morto Lorenzo Bartolini, solo l'ipotesi ci può fare impietrire dallo spavento, sui pochi esempii che s'hanno e purtroppo si vedono. Firenze s'è invece fermata alle lapidi: un'economica lapidina di bronzo nero, sottile sottile, semplice semplice, dentro una corniciuccia di dentelli. Una fonderia ha la forma bell'e pronta. Un comitato desidera di onorare sè stesso e un grande uomo con una lapide in Santa Croce? Si rivolge al Comune, magari interessa un deputato o un senatore, ottiene il permesso, va dal fonditore, gli dà la nuova epigrafe e, dopo un bel discorso, incolla la solita lapide sui sacri pilastri della chiesa francescana. In tempo di pace la lapide costava tre o quattrocento lire; adesso, col carolapidi, mille. Si confronti a queste sommette quel che costa al Comune di Roma un busto sul Pincio, e si vedrà di quanta lode sia degna, pei contribuenti, la discrezione fiorentina.

Ma insomma, la costruzione di Santa Croce

cominciò nel 1294; per secoli e secoli (e quali secoli!) fino al carme del Foscolo, in Santa Croce s'erano accolte tre sole salme dal nome glorioso, Machiavelli, Michelangelo e Galileo. Ed ecco che invece, soppresse le comunità religiose nel 1866, incamerati i loro beni, e nel 1868 consegnate al Comune di Firenze le chiese monumentali, prima Santa Croce, in soli cinquantadue anni, la chiesa s'è, pareti e pilastri, riempita tutta di lapidi: Garibaldi e Goldoni, Carlo Alberto e Niccolò Tommaseo, Vittorio Emanuele e Cavour, Umberto primo e Giuseppe Verdi, Luigi Cherubini e Giosuè Carducci, Mazzini e Napoleone terzo, ecc. L'anno scorso Leonardo da Vinci il cui nome di fronte a quello di Michelangelo si trova certo più a suo agio di Carlo Goldoni o di Napoleone terzo, ha avuto anch'egli la sua bella lapide; nè poteva avervi una sepoltura, dato che i francesi smarrirono durante la rivoluzione le sue ossa. Adesso verrà la lapide a Raffaello. Un erudito locale, il Moisè, s'era parecchi anni fa raccomandato per Cristoforo Colombo e Napoleone primo.... E perchè no? Tutto sta nel combinare un comitato, e nel trovare un nome che si legga nei manuali di storia per le scuole elementari. Il resto va come olio, salvo, s'intende, la lotta per lo spazio.

C'è al principio della navata sinistra un monumento, con tanto di statua, a un Pompeo

Giuseppe Signorini giureconsulto, il quale monumento vien preso di mira da tutti i comitati. Toglierlo di lì? Lasciarcelo ancóra un anno? La lapide di porfido a Leonardo è stata intanto murata alla sinistra della statua del giureconsulto, modestamente. Il povero Raffaello dove lo ficcheranno? Pel Foscolo che almeno è qui per davvero, con tutto quel po' che resta delle sue « giuste membra », finora c'è nella navata di destra, in terra, inserita tra i mattoni, una lastra di marmo larga un palmo, nuda, con su scritto (e basta) Ugo Foscolo. Quando avrà, se mai avrà, un monumento (c'è un comitato dal 1887), egli dovrà accontentarsi d'un'arca tra due pilastri.

Ma è certo che così non si va più avanti e che il Comune di Firenze e l'Opera di Santa Croce devono finalmente fare un esame di coscienza e salvare questa loro chiesa francescana ed austera da questa alluvione di retorica. Poichè chi ha aperto le cateratte è stato proprio il Comune, il Comune rinsavisca e provveda. Continuando su questa via, e con questi gusti da collezionista di francobolli ingombrando di lapidi e di cenotafii ogni angolo e pietra del suo Pantheon, il Comune, fra l'altro, ha l'aria d'essere sicuro che nessun altro fiorentino o toscano più mai abbia a nascere degno d'essere sul serio sepolto in Santa Croce.

E questa profezia, a noi non fiorentini, sembra troppo modesta.

IL MONUMENTO A RE VITTORIO
SUL CAMPIDOGLIO.

Roma, aprile 1921.

La guerra ha giovato al gran monumento: moralmente, s'intende. Cortei di soldati, di reduci, di vedove, di madri, in questi anni operosi e tumultuosi, sono saliti da ogni regione su quella méta sacra, come a sciogliere un voto e a ripetere un giuramento. La fredda pietra non è più cieca e sorda. Ha cominciato a prender vita: la passione di quelle ovazioni l'ha riscaldata e animata. Essa vive già dei nostri ricordi e delle nostre speranze, come vivono le pietre dei tempii. Il Monumento ormai sta bene sul Campidoglio « non soltanto in perpetua commemorazione di ciò che fu compiuto dal Liberatore e dal suo popolo, ma anche in esaltazione delle forze ideali che sono da riporre sull'Altare della Patria e in affermazione della rinnovata coscienza

nazionale che dal culto di quelle forze tende a promuovere la terza vita d'Italia». Parole di Gabriele d'Annunzio: del 1907.

Non basta: l'architettura classica di questa mole che nella prima idea del Sacconi era più romana e più maschia, travertino e marmo, e che, per la tristissima scelta della pietra di Botticino livida e saponosa, è venuta perdendo vigore e chiaroscuro, ora si torna ad amarla e a studiarla, scomparse quelle follie del nuovo pel nuovo che anni or sono i faciloni predicavano, salvo a capitombolare nel grottesco appena un incauto committente li invitava a tradurle in realtà. Fu solo, o quasi, Giuseppe Sacconi a difendere allora con quell'opera la tradizione. Adesso sembra un precursore, minuto talvolta e manierato chè i tempi erano vili ed egli era solo; ma degno, comunque, del colle sacro.

Purtroppo gli scultori non lo seguivano. Erano rapiti dalle facili gioie della disobbedienza, per amore, dicevano, della verità. Tutto il Monumento soffre per quella contraddizione: architettura classica, scultura veristica. E per accentuare il dissidio, adesso ci siamo messi anche a dorare queste sculture. Solo i bassirilievi decorativi, disegnati i più dallo stesso Sacconi ed eseguiti sotto la sua vigilanza, s'accordano con l'architettura. Chi dalla vasta platea ai piedi del sommoportico guarda i fianchi dei due prónai

e il partirsi del colonnato e del suo stilobate da quella bianca muraglia e il digradare della scala davanti al prónao, ammira davvero una delle più belle e pure architetture che sieno state create, non solo in Italia, da un secolo in qua: solida e logica, maestosa e delicata, semplice eppure ricca, romana anzi augustèa e ancóra grecheggiante, ma rinnovata con lo spirito e l'augurio quasi d'un'altra rinascenza.

Il male insanabile è sempre quel portico fine a sè stesso, quell'ambulacro senza basilica, quel muro di fondo senza porte. Peggio: a forarlo e a far pochi passi s'entrerebbe, dal fianco, in una chiesa cattolica, nella chiesa dell'Aracoeli: conclusione malinconica, oggi, lassù. L'eroe sta davanti al portico, invece che nel tempio. Aule fastose interminabili alle quali da quarant'anni si cerca invano di dare un ragionevole impiego, giacciono sepolte sotto il portico, sotto la platea, dentro il monte, con fioca luce dall'alto. Peggio: il monte non c'è. Sacconi credeva che ci fosse. Quando ebbe demolite le case e le casupole, non trovò che cave, frane, spelonche, nascondigli e cunicoli millenarii rotti dai terremoti. Settantamila metri cubi di terriccio e di rottami furono estratti da quel caos; e fu inventato, cioè costruito il fianco del monte che doveva reggere il Monumento. Retorica, a decine di milioni, si disse allora. Adesso, ripeto, con la guerra la fede ha anche investito e rassodato

quella funzione e quello scenario. Adesso il Monumento ha trovato la sua ragione d'esistere; e l'Altare della Patria, i suoi fedeli: perchè le cose sono quel che gli uomini se le immaginano, e le più stabili fondazioni dei monumenti stanno nell'anima nostra, non nella terra o nella roccia.

Il primo scultore che abbia risposto al sogno di Giuseppe Sacconi è stato Angelo Zanelli; ma il Sacconi era già morto. Il fregio cioè dell'Altare della Patria modellato dallo Zanelli è finalmente degno di quelle architetture. La Commissione Reale che col pretesto della guerra non era stata per sei anni convocata, s'è riunita in questi giorni e ha deliberato che la grande statua di Roma torni divinità dentro un'edicola come il Sacconi e lo stesso Zanelli nel suo primo progetto l'avevano immaginato; e sia di marmi colorati e preziosi. Anche ha deliberato che contro l'alto stilobate del portico sieno poste le statue di Trieste, di Trento, di Pola e di Zara. Le quadrighe colossali da alzare in cima ai due capi del portico saranno pronte, dicesi, per l'anno venturo.

Ma ecco spuntare una nuova minaccia: la coloratura del Monumento, a più colori; la sua policromia, come si dice più discretamente. Non bastano tutti quelli ori accecanti sul suo candore. Non bastano nei giorni solenni le bandiere ed i fiori e la folla che sono in tutti i secoli la vera

e viva policromia dei monumenti in festa. Il Monumento è troppo bianco, si ripete; e se è troppo bianco, bisogna tingerlo, almeno qua e là, una volta per sempre. Gli archeologi si alleano ai pittori. I monumenti greci non erano dipinti? Tracce di pittura, sembra a cera, si vedono ancóra su qualche parte dei Propilei, dell'Eretteo, del Partenope. E non solo sulle decorazioni scolpite, ma anche sulle parti vive dell'architettura, magari di marmo pentelico, per dar loro rilievo e importanza. Giallo, rosso, verde, turchino: colori greci, nientemeno. Proviamoli anche lì sul Campidoglio. Vi si erano provati uno, due, tre, quattro fregi a mosaico, in alto, sul muro dietro il colonnato. Non erano piaciuti a nessuno. Adesso si ritenterà per l'ennesima volta. S'era provato in quel portico un soffitto in finto bronzo che da giù faceva un gran brutto vedere perchè le colonne staccavano in basso sul bianco ombrato del muro di pietra, in alto sul fregio multicolore a mosaico, in cima sul soffitto nero; e parevano più esili alla base, e in vetta, così intagliate sul fondo scuro, più larghe. Adesso, sì, il soffitto sarà di stucco, ma lo si colorirà anche più comodamente: rosso, turchino, giallo: colori greci, nientemeno, anzi ateniesi. E poi le statue d'oro, e poi l'attico, e poi, chi sa, le colonne dipinte, e poi la statua di Roma di porfido o di rosso; e le colonne delle Vittorie, di breccia colorata; e le bandiere e i labari sulle an-

tenne dorate. Un'innocente prova, s'intende. Tutta la Commissione Reale è favorevole alla prova, come se non le bastasse quella barbara ingioiellatura delle statue d'oro canarino e i cento disgraziati esperimenti della zona di mosaico dietro il colonnato. E facciamo la prova.

Noi speriamo che alla prova qualcuno si convincerà dell'errore. Non contestiamo l'argomento archeologico; ma è un argomento logico, non artistico. I monumenti greci ed etruschi e, nei primi secoli, anche quelli romani erano dipinti tutti, sebbene si ignori come e quanto. Invece qui, a guardarlo dal Corso o da piazza Venezia, il solo monumento bianco, rosso, giallo e turchino sarebbe il Monumento a Re Vittorio: un monumento già reso trito e confuso dall'architettura troppo minuta, dalle tante scalee e ripiani e terrazze, dalle tante statue bianche e gialle, e da ogni nuova pennellata di colore destinato a divenire ancóra più spezzato, frastagliato e cincischiato. Noi, vestiti di grigio e di nero, con le nostre case grigie o mattone, noi abituati ormai da secoli a veder nude, bianche o brunite dal sole, le facciate dei nostri palazzi e delle nostre chiese, anche quelle in pieno rinascimento costruite su modelli antichi da uomini più alti di noi, dovremo goderci questa scolastica ricostruzione da dilettanti d'archeologia, fuori della vita?

Io m'auguro di no. Già troppi danari sono

stati spesi in queste vane prove, riprove e pentimenti, sul Monumento. Esso costa, a tutt'oggi, quarantasette milioni. E se ne prevedono altri diciassette. Se s'ha da spendere dell'altro, oltre che per terminarlo, lo si spenda per semplificarlo ed alleggerirlo, per lasciare intatta nelle sue linee essenziali e grandiose la sua mole bianca, nata bianca, destinata ad essere bianca finchè il tempo non provveda da sè a colorirla lentamente, pacatamente, educatamente, senza la fretta che hanno gli uomini e le commissioni di buona volontà.

E le sgargianti policromie lasciamole ai balli russi e ai melodrammi nostrani: i quali spettacoli, salvo errore, s'addicono al Campidoglio quanto al Colosseo.

A VICENZA.

Vicenza, ottobre 1920.

Vorrei annunciarlo sottovoce, solo a qualche amico fidato, del quale io conosca bene dal 1914 in qua le opinioni, i rimpianti e le speranze, perchè mi dorrebbe scatenare contro una città che adoro da quando ho gli occhi (per quel che m'è possibile) aperti, le ire dei potenti che militano, come si suol dire, in altri campi e pascoli. La città di Vicenza viene costruendo, per ricordare la guerra e onorare la vittoria, il monumento più bello, persuasivo e durevole di quanti finora se ne sieno a questo scopo immaginati. Sui colli Berici che a mezzodì sono il suo baluardo e la sua delizia, e precisamente su quello più vicino e celebrato che appunto si chiama con un po' d'enfasi il Monte Berico, e in cima al quale sorge la gran chiesa barocca della Madonna del Monte, questo Comune, ab-

battendo cinquantamila metri cubi di roccia, ha in un anno spianato un vasto piazzale e l'ha cinto d'una balaustrata di pietra e lo viene adornando d'ajole e, con un'audacia che altrove saprebbe di imprudenza, l'ha addirittura chiamato il Piazzale della Vittoria perchè da lassù, con quel taglio di monte, s'è spalancata la veduta di tutto il teatro della nostra guerra, dal maggio del 1916 quando fu respinta la prima offensiva nemica fra Adige e Brenta, fino al giugno 1918 quando fu vinta la seconda offensiva sul Piave.

Da quel palco infatti l'occhio va dal Pasubio al Grappa, dagli Altipiani al Montello, dall'Astico al Piave; e quella catena di montagne turchine, qua e là già bianche di neve, sembra davvero separare il mondo degli uomini da quello degli eroi. Ogni cima, ogni roccia, ogni bosco, ogni villaggio ha il suo nome e il suo aspetto scritto nel cuore di centinaia di migliaia d'italiani, per sempre. Cancellarlo? Sì, certi giorni le nubi scendono a velare la vista dei luoghi sacri. Sì, fatica e fatica, la lira può essere ridotta al valore del marco tedesco, e qualche migliaio di italiani alla statura del mugicche russo. Ma quei monti, boschi, rupi e quella vittoria sono là, indistruttibili, chè i luoghi, per ripetere le parole di Tacito sul rimorso del matricida Nerone, non si mettono la maschera come gli uomini. Ed è inutile che tanta gente vada in collera per questo.

Ai piedi del Piazzale della Vittoria sta distesa Vicenza, e dai suoi tetti rossi emerge la lunga mole grigia della basilica palladiana il cui vero nome è il Palazzo della Ragione: degno nome che, accanto a quello storico, potrebbe oggi avere un significato di tranquillo consiglio per richiamarci, proprio da quassù, all'uso della dimenticata facoltà con cui l'uomo dovrebbe giudicare le cose e governare sè stesso. A Vicenza, patria del Palladio, tutte le case sono palazzi. Lo diceva fin da tre secoli fa Michel de Montaigne, che passò da qui l'anno stesso in cui vi moriva Andrea Palladio. E nelle notti in cui ardeva Asiago e ruinava Arsiero, a tornar giù dalle linee e a ritrovarsi tra questi alti colonnati di pietra che al lume della luna perdevano i segni singolari del loro secolo e conservavano solo la gran maestà e l'ordine romano, l'orgoglio della tua civiltà e la fede nella tua razza ti risorgevano in core, e nel gran silenzio quasi t'intenerivano. La città sembrava deserta d'uomini, quelle notti. Solo le colonne, gli archi, le statue vivevano in un biancore d'apparizione. E il silenzio era rotto dal rombo delle artiglierie lontane, a ondate, come di un mare che un cataclisma avesse spinto a frangersi sui monti; e, talvolta, dal passo cadenzato delle truppe folte che dalla stazione traversavano di notte Vicenza per salire a combattere sul Magnaboschi, sul

Cengio, sul Novegno. Qualche finestra s'apriva, un lume, una donna, un vecchio: — Benedeti da Dio! Benedeti! — Da giù un soldato rispondeva gridando il nome della sua brigata, superbo, allora. Poi le statue, le colonne, gli archi tornavano soli, immensi, sotto la luna e quel rombo. E tutta Vicenza pareva un gran tempio.

Di che è fatta la patria? Non s'ha da dire perchè v'è chi ne ride? È fatta di queste apparenze che sono le realtà più profonde e durevoli. Nè c'è bisogno di porre, anzi di limitare così i sentimenti in parole perchè essi agiscano e diventino passione. Quella estrema muta visione d'una città puramente e regalmente italiana, credete a me, è entrata allora nel cuore di molti fanti che s'avviavano a morire e ha spiegato loro la ragione del dovere e del sacrificio meglio di tanti discorsi e proclami.

Per la sua fermezza sotto la minaccia nemica, anche la città di Vicenza ha avuto la sua croce di guerra. Non solo i cittadini d'oggi se la sono meritata, ma anche tutti quelli che l'hanno fatta, nei secoli, quale è. E così sempre sia. Anzi, sarà.

Si direbbe infatti che dalla prova durissima Vicenza sia uscita più cosciente di questa sua bellezza e destino. Il suo museo, che, dentro uno dei più magnifici palazzi del Palladio, è uno dei più ricchi e meglio ordinati d'Italia; che durante la guerra era stato, per prudenza,

quasi vuotato; dove nelle settimane del pericolo avevamo accumulato tutte le opere d'arte portate in salvo dai villaggi del monte e del piano, è stato il primo dei musei del Veneto a riaprire al pubblico le sue sale: merito di Luigi Ongaro, un vicentino che sa unire il fervore dell'operare alla calma del sapere. Il chiostro di San Lorenzo che in parte, per un breve errore dell'autorità militare, era stato demolito, è già ricostruito. E una società, il « Manipolo », d'artisti e decoratori vicentini fondata nel 1913, ha, con l'aiuto della società Pro Vicenza, aperto al giardino Salvi una mostra d'arte moderna cui hanno concorso pittori e scultori di tutta Italia, da Roma a Trieste.

Già, se qualcuno scriverà mai un decalogo per gli ordinatori delle mostre d'arte, dovrà nel primo comandamento dichiarare che l'esito d'una mostra è sicuro se, anche prima di quadri e sculture, essa avrà accanto un giardino vasto ombroso e fiorito. Venezia insegna. E adesso insegna anche Vicenza. Fino a millecinquecento visitatori al giorno si son veduti accorrere a questa esposizione del « Manipolo ». Essa se lo merita prima di tutto per la larga ospitalità data ai giovani e giovanissimi che pur nell'ansia della novità mostrano una tenacia di ricerche non solo tecniche e superficiali, come il Funi, il Dani, il Ferroni, il Menato, il Prati, lo Zamboni, il Martini, e, nella stessa

Vicenza, lo Stefani e lo Zanetti, uno scultore questo che, se saprà dar vigore alla sua casta semplicità, vedremo presto uscir di tutela: e poi pel programma che si propone di svolgere e che l'anno venturo dovrebbe darci addirittura una mostra d'arte decorativa di tutta la Venezia, dall'Istria al Trentino.

Quante città, come si suol dire, maggiori che la guerra non ha nemmeno sfiorate e che vivono ipnotizzate dalle beghe e risse sociali quasi che il mondo dovesse domani precipitare in un baratro di paura, Roma, Firenze, Bologna, Genova, Napoli, non dovrebbero prendere esempio dalla piccola Vicenza? L'avvenire è formato dalle opere d'oggi.

Il concorso pel monumento sul monte Berico ai vicentini caduti in guerra è stato giudicato nel marzo 1921 da una giuria alla quale ho avuto l'onore di partecipare, con Edoardo Collamarini, Ludovico Pogliaghi ed Edoardo Rubino. Ha vinto il concorso l'architetto Possamai di Treviso, ma deve ancóra presentare un progetto definitivo. Un premio è stato dato allo scultore Ermenegildo Luppi; un altro allo scultore Ercole Drei.

UN PANTEON SOPRA UN MONTE.

Livorno, dicembre 1920.

Sopra Livorno, in vista del Tirreno, c'è Montenero; e sul Montenero, il santuario della Madonna, con migliaia e migliaia di pellegrini ogni anno da tutto il Tirreno.

Il gran Santuario, dentro, è ricco di marmi rari, d'ori, di gemme, di voti; ma è senza una facciata. In cima cioè a una scalinata, una piazzetta lunga cinquanta metri aperta ad oriente sulla veduta del mare, ha in fondo un volgare casamento a tre piani, e un portico sugli altri due lati; dal portico di destra s'entra nel Santuario; di quello a sinistra tre arcate sono chiuse da tre cancelli di ghisa dipinta a bronzo verde e servono ai livornesi da Panteon, pei loro morti più gloriosi. I livornesi anzi chiamano questo loro panteon il Famedio: parola, credo, inventata a Milano.

Livorno ha appena tre secoli di storia.

> Dispersi scogli a rilegar le sarte
> E di nudi nocchier picciol soggiorno
> Dianzi era qui,

cantava il Chiabrera ai primi dei seicento. Ma questa storia breve è appunto la forza degli animosi livornesi nel confronto con la vecchia Toscana continentale, carica di gloria e di tradizione, umanistica, loica e magari sofistica, lontana dal mare, abbandonata, come Pisa, dal mare. Poche sono dunque le auguste salme che essi hanno potuto raccogliere dietro i cancelli di queste arcate; ma almeno quattro sono d'uomini che hanno o meriterebbero d'avere fama italiana: Francesco Domenico Guerrazzi, Carlo Bini, Emilio Demi e Giovanni Fattori.

Il Guerrazzi tutti sanno chi sia e che abbia scritto e fatto, sebbene su quel che abbia scritto e fatto, specie in politica, i pareri restino ancóra appassionatamente discordi, per colpa proprio del Guerrazzi e della sua tonitruante intemperanza nel dileggio e nel sarcasmo contro uomini come il Cavour, il Ricasoli o il d'Azeglio, che erano allora e restano nella storia politica tanto più su di lui. E chi ama quest'argomento del bene e del male che i letterati possono fare quando lanciano nella politica così detta attiva il loro inchiostro a bottiglie, legga il libro recente di Ferdinando Martini, *Due dell'estrema,*

il Guerrazzi e il Brofferio, e magari certa cronaca d'oggi.

Di Carlo Bini morto a trentasei anni nel 1842 ha scritto nell'epigrafe Giuseppe Mazzini: « Italiano di Livorno, anima benedetta da Dio di santi sdegni e d'intelletto d'amore, temprata a patire e a fare, ma condannata dai tempi a solamente patire ». Nel 1833, mentre era a Portoferraio in carcere col Guerrazzi, scrisse il Bini quel *Manoscritto d'un prigioniero* che, per quanto risenta dello Sterne, è tra le più vive e rapide e commosse prose del nostro ottocento. Ma come pochi oggi lo leggono più, così pochissimi sanno che Emilio Demi « nato povero il 23 agosto 1798, morto poverissimo l'8 maggio 1863 » fu un grande scultore e che il suo gruppo della Madre Educatrice, oggi nell'atrio d'un lontano ospizio livornese, è tra le più belle e piene e umane sculture del secolo scorso, non in Italia soltanto. Ma andate a lodare agl'italiani gli artisti che hanno prodotto due o tre opere sole. Noi siamo prolifici e anche il « genio » lo vogliamo fecondo, nè, se ha meno di venti o trenta opere memorabili, riconosciamo in lui il diritto di farci voltare e perdere tempo fra il tanto che abbiamo da fare o, alla fine, da lasciar fare agli altri.

Giovanni Fattori per fortuna è stato fecondo. Morto lui, venute in fama le sue pitture, accorsi intorno a ogni suo studietto gli amatori a dozzine, saliti i prezzi dei suoi più fuggevoli ap-

punti a somme che l'avrebbero fatto ridere di stupore più che di gioia, ora lo si viene riconoscendo maestro: un vigoroso maestro di semplicità, di solidità, d'ordine, di chiarezza, che, se fosse nato in Francia avrebbe raggiunto, tra Manet e Cézanne, una gloria mondiale. Ma a lui, a Montenero, i livornesi hanno consacrato un'economica lapiduccia con la data della nascita e della morte: e niente altro. Per noi che lo amiamo, basta, chè anche il suo solo nome lassù, in vista del mare, dei prati, delle pinete che egli ha dipinte, ci basterebbe. Ma qui si parla del pubblico distrattissimo, e d'un po' di giustizia anche tra i morti quando vengono accolti nella stessa casa.

Questo rifugio sul monte lo chiese primo il Guerrazzi, per le sue ossa, in una pagina della *Beatrice Cenci;* e fu un'idea di poeta che presto commosse e convinse tutta la città e gli raccolse attorno queste altre salme luminose. Ma i livornesi dovrebbero ormai riconsiderare l'ordinamento del loro panteon e dare all'idea del Guerrazzi un assetto stabile e degno. Solo tre arcate del portico sono, come ho detto, chiuse e occupate da queste lapidi, alte e basse, brutte e belle, povere e adorne, alla rinfusa. Le altre sei arcate restano vuote e abbandonate da far pietà: l'intonaco cadente, il pavimento sfondato, i pilastri scalcinati. E i ladri o i monelli dalle

vecchie stele funebri del tempo in cui qui si seppelliva chiunque lo chiedeva, hanno strappate sculture ed epigrafi con un vandalismo che, quando si tratta di morti, è anche più tristo, e quando è tollerato da una città tanto ricca alacre e fiera, fa anche più pena.

A dir solo del Panteon livornese, chiudendo gli occhi sulle miserie di queste sue immediate adiacenze, un confronto, del resto, s'impone, nè perchè è pericoloso e può a taluno parer quasi sacrilego, s'ha da tacere: il confronto cioè col fasto e l'ossequio di cui monaci e fedeli su quello stesso monte, a pochi metri di distanza, dall'altro lato di quella piazzetta, hanno saputo circondare la loro santa e celebratissima icone. Di là, la divinità; di qua, è vero, soltanto uomini mortali, ma uomini che, a modo loro, hanno fatto, pel conforto dell'umanità, qualcosa che può anche essere chiamato miracolo.

V.

FIORI A MINERVA.

ARTE E MONETA.

aprile 1920.

Tutti parlano e discutono della nostra valuta ridotta al lumicino. Ma dei tanti lugubri effetti di questa agonia uno se ne dimentica, mi pare, da tutti: che con pochi franchi e pochissimi dollari i mercanti stranieri vengono, con l'ajuto degl'italiani, vuotando l'Italia di tutto quel che ha, anche alla lontana, parvenza d'arte. Quadri d'ogni epoca, originali o ridipinti; bronzi veri o falsi; ceramiche e vetri anche in frantumi; mobili d'ogni stile, a carrate, anzi a piroscafi colmi; ricami, merletti, sete, le più luride e sbrindellate; codici, stampe, libri figurati, a centinaja di casse: tutto vola via. Gli antiquarii non riparano che alzando i prezzi; nè c'è loro da chiedere altro, e vorremmo anzi che per ogni gamba di sedia chiedessero un milione di lire. Mercanti e sensali inglesi, americani, francesi,

spagnoli, anche tedeschi, disdegnano i treni, beati loro, e viaggiano in automobile. In villaggi d'Abruzzo hanno portato via dalle mani delle merlettaie merletti non finiti, col luccichìo d'una moneta d'oro. Artisti, sacerdoti, avvocati, medici, cantanti, farmacisti, restauratori, falegnami, portieri, dame della nobiltà, tutti sono diventati o antiquarii o sensali d'antiquarii. In certi negozii d'anticaglie non trovate più che il negoziante con la sua scrivania, forse senza la sedia perchè gli hanno portato via, a buon prezzo, anche quella.

Molti antiquarii, sotto questa rapina da uragano, quasi si ribellano. Càpita a loro quel che càpita alle donne troppo belle e lodate e corteggiate: un'annojata frigidezza davanti alle troppe lusinghe. Sentono che questo impoverimento del così detto patrimonio artistico del paese colpisce anche loro, « la loro classe ». Quando in Italia non vedremo più oggetti antichi di qualche pregio che nei musei e nelle chiese, che ne sarà degli antiquarii?

Ma l'importante è sapere che cosa si fa per impedire questa spogliazione. Per ora, al solito, non si fa niente. Ed è colpa imperdonabile. Esportare, esportare, esportare, consiglia il Governo. Veramente più di quel che si è esportato d'arte in questi ultimi mesi, sarà impossibile esportare nei mesi avvenire; eppure la lira è ancóra precipitata. Nè v'è speranza che in que-

sto trambusto a Roma qualcuno si commuova proprio per l'arte, dato che nemmeno i Governi dei tempi tranquilli le hanno prestato mai molta attenzione.

Pure tre provvedimenti si dovrebbero prendere senza perdere un giorno. E il primo si è aumentare la sorveglianza al confine, specie sulle automobili e sulle navi in partenza, senza troppa riverenza pei nomi stranieri. Opere d'arte di gran pregio non si presentano più da tempo, come chiederebbe la legge del 1909, agli uffici d'esportazione. V'è tutta una rete di tecnici per frodare questa legge, senza pericoli. S'è mai destinato un funzionario di polizia a studiare attentamente, da Palermo a Venezia, questa forma di delinquenza, e a tagliare le fila di quella rete?

Il secondo provvedimento è aumentare súbito le tasse d'esportazione, la percentuale cioè che spetta al Governo sul valore degli oggetti d'arte che varcano il confine. Ora questo diritto di Stato è del cinque per cento sulle prime cinque mila lire, e di un altro due per cento di cinque mila in cinque mila lire, fino a un massimo del 25 per cento del valore. Questo massimo dev'essere portato al 50 per cento. Dato che il pagamento della tassa è sempre dal venditore italiano attribuito al compratore straniero, e che fuori d'Italia gli oggetti d'arte, come si suol dire, non hanno più prezzo, e perciò non

c'è (purtroppo) gran pericolo di vedere per l'aumento della tassa diminuita la vendita, non sarebbe giusto che almeno lo Stato, nelle strettezze presenti, aumentasse le sue entrate anche per questa via?

Il terzo provvedimento è che lo Stato ajuti i raccoglitori italiani, anzi tutti gl'italiani che intendono raccogliere oggetti d'arte e contenderli, pagando, agli accaparratori stranieri. Questo ajuto dev'essere morale e materiale. L'ajuto morale significa ingiungere ai funzionari delle Belle Arti di entrare finalmente in rapporto coi privati « amatori » segnalando loro le opere d'arte di notevole pregio (non solo d'arte pura) che stanno per emigrare e che lo Stato non ha danari per comprare. Si dovrebbero in ogni città formare quasi dei consorzi fra cittadini che sentano questo pericolo e che vogliano investire sicurissimamente in opere d'arte i loro capitali. L'ajuto materiale significa non gravare troppo la mano, come minaccia di fare la nuova legge sul patrimonio e sul reddito, su quei nuovi ricchi che in questi anni hanno comprato opere d'arte. Essi non hanno « imboscato » del danaro, perchè le loro raccolte sono note e devono essere, per quella legge, visibili e inventariabili. Per quelli fra essi che accettino di obbligarsi in iscritto a non alienare per cinquanta o cento anni le loro raccolte, pena il passaggio di esse allo Stato, si stabilisca una percentuale di tassa più mite che per gli

altri. Resurrezione dei fedecommessi? Proprio così, chè essi hanno salvato i quattro quinti degli oggetti d'arte in Italia. Non è tempo questo per scandalizzarsi sui sacri principii. Un'opera d'arte è solo in parte proprietà privata. E sarebbe strano che, fra tante e spesso politicamente giuste limitazioni alla proprietà privata, proprio la proprietà dell'arte dovesse essere tenuta incolume sugli altari.

Ma intanto si ricordi, a vergogna perpetua di chi doveva occuparsene e non se n'è occupato, che l'Italia, per la maggior parte delle sue regioni, manca di un anche elementare inventario dei suoi oggetti d'arte. Oggi, di quella incuria che noi abbiamo denunciata a chiare parole da anni, si raccolgono i chiari frutti. E così sia.

UN'ALTRA DOMANDA.

aprile 1920.

Che s'aspetta per raddoppiare anche le tasse d'ingresso ai musei? Oggi un americano o uno svizzero che entri a Brera o agli Uffizi al Palazzo Ducale, paga venti o venticinque centesimi della sua moneta. Siamo noi in grado di fare questi regali? Ben vengano in visita gli stranieri a migliaja e a milioni; ma paghino almeno quel che pagano a casa loro.

Tutti nei tempi preistorici del 1912 e '13 eravamo contrarii a questo catenaccio delle due lire sulla porta dei nostri monumenti, scavi, musei e gallerie. Infatti nel così detto esercizio 1913-14 i biglietti per passar quelle porte avevano dato, al solo Stato, un milione e 200 mila lire. Ma già nel 1914-15 quest'introito cadeva a 234 mila lire. Nell'anno 1917-18 precipitava a 74 mila. Adesso tende lentamente a risalire: ma occorreranno anni perchè si riavvicini al milione.

Appena ci si cominciò ad accorgere di questa malinconica verità, si cominciò ad accettare la necessità d'aumentare le tasse d'ingresso. Se ne parlò sommessamente nel 1917. Se ne riparlò apertamente appena finita la guerra. Ma da allora sono passati dieciotto mesi, e ancóra non se n'è fatto niente. Che s'aspetta? Su che si medita e s'indaga? Si scriva meno e si convochino a Roma con un telegramma i soprintendenti alle Gallerie. Una seduta di due ore, una leggina di un articolo, una stampiglia sui presenti biglietti d'ingresso: e dentro l'anno lo Stato avrà incassato qualche centinaio di migliaia di lire in più.

Non mi pare che il regolamento Nasi «sull'ingresso gratuito nei musei, gallerie, scavi e monumenti» abbia bisogno d'essere mutato. Esso libera da ogni tassa gli artisti e gli studiosi d'arte italiani e stranieri, i professori di tutte le scuole, gli alunni degl'istituti archeologici, gli storici, gli artisti anche stranieri, le guide autorizzate, gli artigiani «addetti alle industrie affini alle arti del disegno», i militari di truppa. Basta; e se si riesaminano le tessere d'ingresso gratuito una a una, forse ne avanza.

Sarebbe piuttosto utile ordinare che alla domenica i monumenti, i musei, le gallerie, invece di chiudersi a mezzodì, restassero aperti tante ore quante essi restano aperti nei giorni feriali. C'è una sola difficoltà, credo: il turno dei custodi. Forse vi si può rimediare, tenendo anche

durante la settimana chiusi i musei nelle ore meridiane, quando cioè essi sono vuoti.

Anche sarà necessario studiare un modo di giusta ripartizione di questi introiti tra le raccolte di Stato poste nella stessa città e anche nella stessa regione, così che, ad esempio, un museo archeologico con pochi visitatori possa vivere in parte sui maggiori introiti della vicina e frequentatissima pinacoteca. Pompeo Molmenti sottosegretario di Stato alle Belle Arti e Arduino Colasanti, direttore generale, potrebbero così dare il buon esempio di cominciare dalle Belle Arti quel pratico decentramento dell'amministrazione del quale siamo stanchi di udir parlare tutti i potenti — dal Presidente del Consiglio in giù — senza che se ne veda pur un piccolo principio là dove esso è semplice, facile e comodo.

Ma a tutte queste faccende si può provvedere dopo avere finalmente raddoppiato con una leggina di due righe le tasse d'ingresso. Tardare a scriverla e a promulgarla, nessuno crederà che significa amore del meglio e dell'ottimo. Significa soltanto sperpero.

L'on. Giovanni Rosadi, appena nominato sottosegretario di Stato alle Belle Arti, ha attuato queste due riforme. Con decreto del 30 maggio 1920 sono state un poco (troppo poco) aumentate le tasse di esportazione degli oggetti d'arte; con decreto del 3 giugno 1920, sono state raddoppiate le tasse d'ingresso ai musei, alle gallerie, ecc.

DENTRO PALAZZO DUCALE.

Venezia, marzo 1921.

Ogni volta che torno a consolarmi con una visita a Palazzo Ducale, la memoria mi ripete un passo del Sansovino: « Non è città in Europa che abbia più palazzi di Venezia i quali noi chiamiamo case per modestia, non avendo nome di palazzo altro che quello del doge ». Proprio come nelle città d'oggi. Allora ci si poteva chiedere di quanta superbia fosse fatta la modestia; oggi, di quanta miseria la superbia sia fatta.

Lo seppero l'anno scorso quelli che venivano a Venezia per godersi l'esposizione d'arte moderna, se per fortuna o disgrazia loro, tra una visita e l'altra ai Giardini, salivano in Palazzo Ducale a vedere da vicino le tele di Paolo Veronese tratte giù, durante la guerra e i voli nemici, dal soffitto della Sala del Collegio. Se ne usciva sbalorditi e accecati come fedeli cui a

metà della preghiera in una chiesa nuda e deserta fosse apparso per miracolo Dio in persona tra folgori lampi e raggiere; e s'andava girando sperduti per calli e canali tanto che la visione divina dileguasse, prima di tornare a discutere sul serio di Mancini e di Cézanne, di Matisse e d'Arcipenco. Un solo fatto ci placava: che dopo la guerra e dopo la pace non si trovasse più nemmeno un tribuno da comizii tanto sfacciato da parlarci di progresso. Rassegnati tutti, per fame. E si rientrava a testa bassa nella quaresima dell'esposizione come i recidivi tornano nelle celle del penitenziario, contenti del loro scacchetto di cielo.

Ai Giardini i cancelli dell'esposizione sono ormai chiusi a due mandate. E in Palazzo Ducale si possono adesso vedere, e magari toccare, addirittura le tele della sala del Maggior Consiglio prima che risalgano in cielo: voglio dire nel soffitto. Veronese e Tintoretto. Uomini come noi? Andatevici a misurare. L'impressione della forza e della grandezza, a trovarci davanti quelle pitture poggiate a terra come siamo poggiati noi, soverchia l'impressione stessa della bellezza. Su, dentro le loro cornici, nella loro prospettiva e luce esse riprenderanno dimensioni logiche, ridiventeranno, prima di tutto, decorazione: e dietro le architetture, le colonne, le balaustrate, le nuvole, le antenne, le bandiere e i baldacchini dipinti, i cieli torneranno ad essere d'aria, le

nuvole a fluttuare leggere, e dame, guerrieri, angeli ed animali riappariranno vivi e naturali, pur nei loro atteggiamenti teatrali, sulla loro ribalta. Ma qui a terra, con la prospettiva sconvolta, mantenendo tutto il loro rilievo prepotente, ogni oggetto e ogni figura par che ti precipiti addosso con la sua mole fuori di bilico e ti schiacci. Eppure chi li dipinse, anche il minor Palma, anche il figlio del Tintoretto, anche Leandro Bassano, tenne, lavorando, queste tele così ritte davanti a sè e non si perdette d'animo tra questi colossi e queste voragini mentre le inventava e creava. Il dipinto centrale, del Veronese, la Gloria di Venezia, misura 77 metri quadrati; il Paradiso del Tintoretto 187; i dipinti del soffitto, tutti insieme, 451. Solo nel Salone del Maggior Consiglio, per dirla all'americana, si trovano 1352 metri quadrati di pittura ad olio. E davanti a questa testimonianza di quando eravamo giganti e l'ombra di questi titani copriva l'Europa dai Paesi Bassi alla Spagna, viene voglia, una volta tanto, di lasciare da parte la critica, i paragoni e le preferenze, d'ammirare beati e beoti la mole e il prodigio; e súbito dopo di lodare chi ce li ha salvati, e chi lavora ancóra a salvarceli, per la nostra delizia e il nostro orgoglio d'epigoni, oggi o fra un secolo.

È stato detto e ripetuto che tutti i dipinti di Palazzo Ducale furono durante la guerra arro-

tolati su cilindri che parevano colonne e trasportati a Firenze. Ma dell'opera paziente, difficile, faticosa per ricollocarli a posto nessuno parla, sebbene essa duri da più d'un anno, senza riposo. La dirige il sovrintendente ai monumenti, architetto Ongaro; la compiono, sotto la continua sorveglianza di pittori veneziani come il Tito, il Fragiacomo, il Fortuny, l'Alessandri, il de Stefani, maestranze di falegnami, meccanici, intagliatori, rintelatori, guidate dal signor Acerbi. Si pensi che quasi tutti questi dipinti, prima che partissero, erano stati coperti da veli incollati; anzi nei punti più fragili, da due veli, uno di seta sulle ferite, uno di cotone su tutto il quadro. E adesso tolti questi chilometri quadrati di veli, riconsolidati, senza un ritocco o un restauro, i tratti più deboli, i dipinti sono stati tutti rintelati e inchiodati su nuovi telai in abete di Cadore ben secco. A metà dell'ottocento le tele più vaste del soffitto della Sala del Maggior Consiglio erano state, per poterle rimuovere e restaurare, tagliate per largo in tre e quattro zone così che non facessero sacco. Ora sulle nuove foderè anche queste tele sono state restituite nella loro unità. Lavate delicatamente con acqua e riverniciate, esse hanno ripreso come un nuovo splendore e una vita nuova.

Frotte di forestieri entrano, guardano, ammirano. Liberalmente, essi sono ammessi anche nelle sale dove si lavora. Una stecconata separa

il pubblico dagli operai. E quando sospeso alle funi, uno dei grandi dipinti sale pian piano per rientrare nel suo palco eccelso, v'è tutta una folla cosmopolita (austriaci, ungheresi, germanici compresi) che sta lì ad osservare la manovra finchè il sovrano riappaja nel trono. Sta lì a naso in su, proprio come gl'imperterriti putèi veneziani quando quei signori venivano in aeroplano e una mano invisibile pareva allontanare le bombe dal Palazzo o San Marco, chè basta guardare oggi una carta dei bombardamenti per credere alla bontà di Dio, e insieme, per equilibrio, alla bestialità dell'uomo.

Ma in quei gran cieli e paradisi dipinti, ecco già una nuvoletta. Tutte le immense cornici intagliate del palco, nella sala del Maggior Consiglio e nella vicina sala dello Scrutinio, disegnate e in otto mesi lavorate e poste in loco da Antonio da Ponte, l'energico « proto di palazzo » cui furono dopo l'incendio del dicembre 1577 affidati i restauri, hanno perduto tutto l'oro. Già nel secolo scorso, o per vecchiaia o per cattive rinfrescature, la doratura si screpolava e si staccava insieme alla sua tunica di gesso. Con gli spari delle artiglierie e gli scoppi delle bombe, durante la guerra essa è precipitata, così che l'hanno raccolta a canestrate. E adesso le pitture risorte e luminose dentro quelle grandi architetture di legno sdorate e chiazzate

fanno pena: bellezze in cenci. Come chi dicesse, l'Italia.

Si badi: il legname è quasi tutto intatto, di quel pino senza tarli che i botanici chiamano *pinus cembra* e i falegnami di Venezia *cimolo*. E, in ogni modo, i pochi rattoppi a sverzature sono già stati compiuti. Si tratta solo dell'oro: foglia d'oro di zecchino. Si prevedono duecento o duecentoventimila lire di spesa, per le due sale. Dove trovarle?

La soluzione sarebbe facile. Oggi Palazzo Ducale, coi biglietti d'ingresso finalmente raddoppiati, a tre lire, rende 300 mila lire all'anno. Gli si lascino per un anno i suoi introiti, ovvero per due anni si fissi, nei giorni feriali, il biglietto a lire cinque, per questo scopo preciso: ridorare i soffitti di palazzo Ducale, guastati dalla guerra. Oro per oro: e lo pagherebbero alla porta, per nove decimi, gli stranieri, a cominciare dai nemici.

LA GALLERIA MODERNA DI VENEZIA

AI GIARDINI, E POI AL LIDO.

Venezia, maggio 1921.

Indurre gl'italiani a visitare le pubbliche gallerie d'arte contemporanea è un'impresa disperata. Le esposizioni le frequentano abbastanza perchè durano pochi mesi o poche settimane, e i giornali ne parlano molto e le mettono quasi alla moda, e i comitati hanno ormai l'accorgimento di disporle presso giardini con fiori, ombre, musiche e caffè e, in mancanza di giardini, di ravvivarle con concerti, discorsi e convegni varii, tanto che i quadri diventano, se si può dire, la cornice, niente altro che la cornice di tanti svaghi e passatempi. La prima esposizione che nel salone centrale permetterà anche il ballo, farà per la popolarità dell'arte più di quel che riesca a fare, con tutta la sua buona volontà, il sottosegretario alle Belle Arti....

Ma nelle stabili gallerie d'arte moderna questi richiami e svaghi mondani sono più difficili. Non parliamo di quelle di Stato, chè la Galleria nazionale d'arte moderna in Roma il Governo l'ha sì mandata igienicamente a villeggiare in un bel palazzo a Valle Giulia ma non è stato capace da anni immemorabili di darle un direttore come a tutte le gallerie e musei di questo mondo, e nemmeno un catalogo. Delle Gallerie civiche la più ricca è ormai quella veneziana la quale anzi è internazionale perchè è sorta dalle grandi e periodiche esposizioni ai Giardini. La fondò nel 1897 il principe Alberto Giovanelli donando al Comune otto bei dipinti esposti in quella seconda Biennale, e scrivendo al Sindaco: « Se le chiese, i palazzi, le sale dell'Accademia conservano i documenti meravigliosi del passato, non sarebbe certo meno utile vedere qui raccolte, senza limite di nazionalità, le manifestazioni più caratteristiche del nostro modo di immaginare e di sentire. » Dopo, l'hanno ajutata un po' tutti: il Re, la Regina Madre, il Comune, le banche, gl'industriali e i commercianti veneziani, i privati cittadini, persino il Governo. Oggi la galleria possiede duecentocinquanta quadri, sessanta sculture, trecento stampe: una ricchezza, non solo ai prezzi oggi correnti. E, miracolo nelle gallerie d'arte moderna da Stoccolma a Roma, le opere da esiliare sarebbero ancóra pochissime: merito delle giurie di compera, pon-

derate nei giudizii e non spaurite dalle novità. Le lacune, s'intende non sono poche dato che questa raccolta è tratta solo da quel che appare nelle Biennali veneziane le quali, per quanto vaste, non possono essere universali. Nessuno dei maggiori impressionisti francesi, ad esempio, e degl'italiani nè Fontanesi, nè Cremona nè Ranzoni nè Segantini nè Bianchi, nè Toma nè Palizzi e un mediocre Previati e un mediocre Fattori. Ma, ripeto, nell'insieme un tesoro.

Eppure questo tesoro esposto nel monumentale palazzo Pesaro, sul Canal Grande, lasciato per testamento alla città dalla duchessa Bevilacqua La Masa, dava, sì e no, ogni anno tremila lire d'ingressi. Pietro Orsi il quale è assessore al Comune di Venezia, s'è detto: — I veneziani non conoscono la loro Galleria moderna. La colpa è del palazzo Pesaro, troppo lontano. Porterò per qualche mese la Galleria ai Giardini nel palazzo stesso di sua madre l'Esposizione.

Ha avuto ragione. La Galleria disposta dal suo direttore Nino Barbantini comodamente, in buona luce, nelle belle sale della Biennale, inaugurata con un discorso del Sindaco, è stata almeno nei primi giorni frequentata da una gran folla. I giornali del Veneto ne hanno parlato come d'una scoperta. Ed è tornato alla ribalta il vecchio problema: dove bisogna collocare questa bellissima raccolta veneziana di quadri e di statue perchè il pubblico la frequenti, perchè i

quadri e le statue vi facciano la bella figura che meritano di fare?

Quando il Re riconsegnò al demanio il palazzo Reale, si sperò che essa potesse trovarvi posto. Ma nel palazzo Reale si estenderà la Biblioteca Marciana, si allogheranno il Museo Civico Correr, la Deputazione di storia patria, la Sovrintendenza dei Monumenti, la Sovrintendenza delle Gallerie anche il Circolo Artistico, anche il Sindacato delle piccole industrie artistiche, ecc. A rileggere la lettera del Re si potrebbe ad alcune di queste destinazioni appiccare qualche punto esclamativo o almeno interrogativo. Ma sarebbe, dicono, sconveniente dato che Roma, sola padrona, ha continuato a dir di sì a tutti i postulanti, e a momenti si rischiava, per la tanta e indifferente generosità ministeriale, di vedere escluso dal palazzo Reale lo stesso Museo civico veneziano che, dov'è, soffoca e, dove sarà, potrà finalmente apparire qual è: uno dei più ricchi e varii e originali e gustosi ed istruttivi musei d'Europa.

Poichè in palazzo Reale non c'è più posto, dove ha da andare la Galleria d'arte moderna? Qui a Venezia si dànno quattro risposte alla domanda nè sono molte, dato il pronto e loquace appassionarsi di tutta Venezia a questi problemi cittadini d'arte.

Prima: la Galleria resti dov'è, nel suo palazzo Pesaro, bene adattato a questo scopo, chè nel

suo terzo ed ultimo piano le sale potranno essere illuminate anche da lucernari centrali. Ma si obbietta: Cà Pesaro è lontana; i suoi piani « nobili » sono inadatti a una galleria ed oscuri: il pubblico già poco disposto ad andarvi non salirà mai tre piani per l'amore di quadri moderni. (Quanti sono precisamente i veneziani che salgono due capi di scale per andare ad ammirare Carpaccio, Tiziano, Veronese e Tintoretto al primo piano della Galleria dell'Accademia? Domanda che si può ripetere, per le loro rispettive gallerie e musei a proposito di milanesi, fiorentini, romani, napoletani, ecc.)

Seconda risposta: la Caserma del Sepolcro, sulla Riva degli Schiavoni quando sarà (e lo sarà presto, dicono) diminuita la guarnigione veneziana e accasermata a Mestre, sarebbe un locale ottimo, per questa Galleria. Si oppone: il luogo è centrale, senza dubbio, ma l'edificio sarebbe tutto da demolire e da ricostruire, se dovesse accogliere dipinti e sculture, invece che soldati, uffici, magazzeni. Tanto vale fabbricarne uno nuovo.

Terza risposta: si costruisca nell'isola di Sant'Elena a fianco del palazzo e dei padiglioni della Biennale un edificio apposito, vasto, luminoso, a un sol piano, per la Galleria Moderna. Ma la si visiterà soltanto per sei mesi ogni due anni, quando cioè sarà aperta l'esposizione ai Giardini. In compenso, per quei sei mesi avrebbe

tutti i visitatori dell'esposizione. Il confronto con la Galleria sarebbe utile alla Esposizione?

Quarta risposta, e risposta ufficiale perchè l'ha già data il Sindaco di Venezia nel discorso con cui ha aperto questa breve mostra della Galleria ai Giardini: portiamo la Galleria al Lido. Il Lido è il quartiere moderno di Venezia. Non è questa una galleria moderna? Sul lungomare tra l'Albergo dei Bagni e l'Excelsior, sarà presto libera l'area oggi dell'Ospizio Marino. Luce, aria, veduta incantevole, spazio vastissimo, folla, almeno dal maggio al settembre quanta se ne vuole e internazionale quanto la Galleria e magari in maglia e svaghi anche quanti se ne vuole, di giorno e di notte. La Compagnia dei Grandi Alberghi che è un poco la regina del Lido ajuterebbe certo il Comune nella spesa del nuovo palazzo. Le obiezioni sono pudiche: la Galleria entrerebbe nella pubblicità del Lido, tra il Luna Park, le danze alla negra e le montagne alla russa; il pubblico estivo e distratto non cerca precisamente i godimenti estetici e la cultura; d'inverno la galleria si dovrebbe chiudere addirittura, ecc.

Certo è che, da Ettore Tito a Pietro Fragiacomo, quasi tutti i maggiori artisti veneziani sono favorevoli alla soluzione proposta dal Sindaco di Venezia. E anche, per le pratiche ragioni che con qualche sospiro ho enumerate in principio, sembra certo che la più piovosa e sfor-

tunata stagione del Lido darà in quattro mesi più visitatori alla Galleria di quel che oggi le dia in un anno il palazzo Pesaro, visto che le sole opere d'arte non bastano in nessuna città d'Italia (solo d'Italia?) a indurre il pubblico a visitare una galleria d'arte moderna.

Si dice che il Sindaco di Venezia voglia e presto radunare i cittadini più direttamente interessati a risolvere questo problema, primi gli artisti. Se, come ormai è prevedibile, l'edificio sorgerà al Lido, sarà utile dargli una pianta adatta, con una corte centrale, a giardino, e un'architettura sobria ed italiana che sulla galleria internazionale ponga un volto nostro. E una buona architettura italiana al Lido attirerà gli sguardi dei passanti, se non per altro, per la sua rarità.

LA SALVEZZA E LA ROVINA
DEL PALAZZO DI LODOVICO IL MORO.

Ferrara, maggio 1920.

C'è a Ferrara un palazzo degli ultimi anni del quattrocento, detto di Lodovico il Moro. Non è finito. Ancóra ai primi del seicento il Guarini scriveva che « avvenga che sia imperfetto è nondimeno il più bello di quanti altri palazzi sieno in città ». In una città, si pensi, quale è Ferrara, al paragone cioè del palazzo di Schifanoja e del palazzo dei Diamanti che ebbe lo stesso architetto di questo palazzo di Lodovico, Biagio Rossetti. Per due lati della corte un portico e un loggiato regali, di pietra, a colonne; al piano terreno, sale alte vaste e luminose con le vôlte e le lunette affrescate da Ercole Grandi e da scolari suoi. In una, appoggiate su tappeti orientali ad una balaustrata, sotto festoni di frutta e di fronde, donne belle e adolescenti impennacchiati

e putti ignudi vi guardano dall'alto del loro paradiso e vi sorridono. Ma le descrizioni di tante bellezze si possono leggere in tutti i libri di storia dell'arte. Quel che più vi prende entrando in questo cortile abbandonato e in queste sale cadenti, è il ricordo di Lodovico e della sua tragedia.

Si narra infatti che egli si sia fatto erigere in fretta questo palazzo a Ferrara quando vide a che rovina lo precipitava l'invocata discesa dei francesi, e «perdute tutte le speranze che non dipendevano da sè medesimo», sentendo lo Stato e la fortuna sfuggirgli tra le dita, si affannava a prepararsi febbrilmente tutti gli scampi, oltremonte in Svizzera e oltre Po qui nella terra di sua moglie. Non potè a tempo alzare nessun riparo, nemmeno questo fastoso rifugio; e così quando dopo Novara fu dai francesi condotto a morire prigione nel castello di Loches e di anno in anno si sentì lassù soffocare dalla solitudine e dalla nostalgia, donò ad un amico, ad Antonio Costabili, quanto ormai esisteva della fabbrica perchè almeno questo suo estremo sogno di bellezza e di pace non cadesse nelle mani nemiche. E pare di ritrovarvi l'immagine della sua vita, della sua grandezza e della sua ambizione stroncate. Gli affreschi sono velati di polvere e di ragnatele; mesi fa tutta la pittura d'una lunetta s'è staccata ed è caduta in briciole; nelle sale dormono famiglie di poveri, coi letti, la madia e la cucina nello stesso vano;

i parapetti del primo piano vengono demoliti dai ragazzi, diciamo, per divertimento, mattone a mattone; e le sculture leggiadre dei capitelli a fogliami, a cornucopie, a teste di leone, capolavori di fantasia e d'arte, sono il loro bersaglio. Il grande scheletro resiste superbo alla maledizione; ma la miseria se lo rosicchia ora per ora, oggi il sorriso d'un volto su negli affreschi, domani un fiore delle sculture. Pozzanghere d'acqua putrida stagnano ai piedi delle colonne; cenci mal lavati tagliano a sghembo la pura curva degli archi.

Italia immemore? No. Grida, protesta, tempesta, finalmente cinque mesi fa, nel gennaio 1920, lo Stato è intervenuto, come è suo costume, a parole: tardive ma belle parole. Lo Stato ha nientemeno comprato l'edificio dal marchese Giuseppe Antinori e dal signor Giovannini che lo possedevano, un'ala per ciascuno. L'ha comprato col proposito, dicono, di portarvi l'Archivio comunale storico e l'Archivio di Legazione. Soltanto, firmato solennemente il contratto, lo Stato s'è dimenticato di pagare la somma pattuita: cinque mesi ormai di dimenticanza. Quel contratto di belle parole senza fatti ha súbito ottenuto tre effetti: che i locatarii non hanno più pagato la pigione perchè tutti noi cittadini, compresi gl'inquilini del palazzo di Lodovico, siamo lo Stato e non sembra logico pagare la pigione a noi stessi;

che i vecchi proprietarii, come non possono più riscuotere i fitti, così non intendono difendere dai vandalismi un edificio che non è più loro e che a loro non rende più niente; che insomma, se prima il palazzo andava in rovina, adesso, cosa di nessuno, precipita.

Non pare un apologo, sull'azione del governo in questi anni di confusione?

Ma non c'è solo da piangere; c'è anche da ridere. Basta, per questo, leggere le lettere che la Sovrintendenza dei monumenti da Ravenna (per quali recondite ragioni la Minerva tiene i monumenti di Ferrara sotto la Sovrintendenza di Ravenna e non sotto quella di Bologna?) manda ai passati proprietarii del palazzo di Lodovico. Non può pagare loro quel che loro deve? In compenso intima loro di custodire il monumento come se fosse ancóra loro; anzi ricorda loro le responsabilità imposte dalla legge. Quelli non riscuotono nè il prezzo nè le pigioni, ma devono, guai a loro, sorvegliare ugualmente l'edificio e impedire ogni guasto: così, per l'onore. Cioè, no: l'onore non c'entra, ma c'entra il vantaggio, per lo Stato, di liberarsi d'ogni fatica con una letterina protocollata; anche della fatica di prendere possesso d'un edificio che ormai ha comperato se non ha pagato. Giuseppe Agnelli che è il più dotto e appassionato cultore della storia e dell'arte ferrarese e ne presiede meritamente la Deputazione di Storia patria, ha dato

per questo scandalo le sue dimissioni da ispettore dei monumenti.

Ma noi speriamo ancóra. Speriamo prima di tutto negli stessi cittadini e negl'istituti ferraresi d'ogni grado e d'ogni partito. Il governo va, sì, sorvegliato ma va anche ajutato. Diciamolo franco: che un palazzo di tanta gloria e bellezza vada in sfacelo così, è un disdoro che una città nobile quanto Ferrara non dovrebbe tollerare più a lungo. Un colloquio pratico e spedito tra le autorità cittadine e il sottosegretario alle Belle Arti giungerà certo a conclusioni utili. Meno carta, meno lettere, meno numeri di protocollo. Parlare, non scrivere: fare, non parlare. Non solo in arte.

Un anno dopo questo mio scritto, il palazzo di Lodovico il Moro è stato sgombrato, e i suoi inquilini ricoverati in una caserma. Ora si tratta di cominciarne finalmente i restauri.

I MOBILI DEI PALAZZI REALI.

agosto 1920.

I nuovi Ministeri a Roma, la nuova Camera dei deputati, le Ambasciate e Legazioni nostre all'estero hanno bisogno di sedie, tavole, tavolini, poltrone, divani, panche, specchi, lampadarii, letti, servizii da mensa, quadri, bronzi, pendole e candelieri e altre, d'ogni genere, suppellettili. Dove trovarle? Semplice e facile. Un ordine della Presidenza del Consiglio e si prende tutta questa roba nei palazzi e nelle ville un anno fa restituiti dal Re al demanio dello Stato; e non si spende un soldo. Con questa siccità, la manna. Quei mobili son lì da secoli, parte integrante del palazzo, della sua bellezza e della sua storia? Inezie, buone per gli artisti.

Il Re diceva nella lettera di donazione: « L'antico voto di sistemare nel modo più conveniente il patrimonio artistico nazionale che è

tanta gloria italiana, dovrebbe compiersi in questa occasione. I tesori dell'arte nostra potrebbero essere degnamente raccolti in palazzi dei quali fin qui ha goduto la Corona e che dovrebbero essere devoluti all'amministrazione delle Antichità e Belle Arti ». Nella legge 3 ottobre 1919 che statuiva su questi beni e insieme istituiva il Sottosegretariato di Stato alle Belle Arti per affidargli, esplicitamente, la diretta amministrazione di quei palazzi e ville e giardini è scritto: « Sono compresi nella retrocessione i mobili di arredamento, le suppellettili degli uffici di bocca, gli oggetti d'arte, le biblioteche, gli arredi sacri delle Reali cappelle.... giusta i relativi inventarii ». Se sono compresi, devono dunque avere la stessa destinazione dei palazzi che li contengono. A tutt'oggi, in nessuno dei palazzi o delle ville cedute è stata fatta al Sottosegretariato delle Belle Arti la consegna di quella suppellettile su quelli inventarii. La Real Casa ha chiesto venti volte di farla. Niente. Chi in Italia fa un dono allo Stato deve essere angariato con tutte le raffinatezze della burocrazia. Morale: perchè capisca che ha fatto male e che non deve ricominciare.

Nè la consegna bastava. Infatti, appena fu nota un anno fa la lettera del Re, tutti sperammo che in quella memorabile occasione si fondassero finalmente in Italia musei di mobili e arredi della casa italiana, dentro alcuni degli stessi palazzi donati, con le più belle delle suppellettili

che vi si trovavano. Scrivevamo allora: « È un voto che si ripete da mezzo secolo inutilmente e che adesso non si può più gittare nel cestino col facile pretesto della mancanza di locali. È una necessità per la storia della vita e del costume italiano. È un bisogno per l'insegnamento pratico dell'arte industriale o meglio, con una parola sola senza aggettivi, dell'arte la quale infatti, da Vienna a Stoccolma, da Monaco a Bruxelles, ha progredito soltanto dove ha trovato il consiglio e il soccorso di questi musei, e da noi s'è immiserita o s'è spenta appunto perchè le si è finora negato ogni soccorso ».

Tutti si fu d'accordo su questo punto: scrittori, insegnanti d'arte, artisti, raccoglitori, industriali, funzionarii, deputati e ministri. Il decreto Nitti, nel maggio scorso, sull'assegnazione e destinazione definitiva di questi palazzi e ville, accettò l'unanime voto e stabilì la fondazione di questi musei per la Lombardia, per la Liguria, per la Toscana, pel Piemonte.

Son passati tre mesi, e un Ministero. E tutto è mutato, anzi capovolto. Contro la parola del Re e della legge, si sono cominciati a prendere, dai delegati della Camera, della Presidenza e degli Esteri, mobili, tappeti, arazzi, busti, quadri, gli arredi di intere sale, per l'Ambasciata di Berlino, per la Legazione di Stoccolma, pel Ministero dell'Interno, per la Camera dei deputati ecc. Ai musei, alla cultura, alla storia, alla tradizione

regale di questi palazzi, all'offesa che si fa anche ai Comuni di Napoli, di Firenze, di Genova, di Milano, custodi, con maggior diritto dello Stato, di questi loro vecchi tesori, nessuno pensa più. In tempi di debiti, si tratta di fare economia: e basta. Si tratta, è vero, anche di dare a nuove sedi di Ambasciate, di Legazioni, di Ministeri di rappresentanze, insomma, dello Stato il decoro e magari l'eleganza che, ad esempio, l'architetto Majnoni d'Intignano ha saputo dare prima della guerra, alle nostre Ambasciate di Vienna e di Parigi.

Ora, poichè anche queste due ragioni sono valide e poichè nelle suppellettili dei palazzi reali ritornati al Demanio e più precisamente, secondo la parola della legge al Sottosegretariato per le Belle Arti, v'è tanto da accontentare anche queste nuove domande, a noi sembra che la Presidenza del Consiglio, il Ministero degli Interni, il Ministero degli Esteri, dovrebbero, per qualche mese, avere la cortesia e la pazienza di rispettare la legge e, una volta tanto, quel loro fratellino minore, lacero e moccioso, che non sa mai farsi rispettare, nè dalla famiglia nè dal prossimo suo: intendo il Ministero dell'Istruzione.

Bisogna, dunque, per amore della logica e della legge, che prima questo Ministero e i suoi Soprintendenti regionali agli oggetti d'arte si facciano fare la regolare consegna sugl'inventarii dalla Casa Reale; che poi una Commissione autorevole e competente (per quel che dà la

piazza....) insieme al Soprintendente locale e a un delegato del Comune scelga, città per città, pel futuro Museo della mobilia e dell'arredo italiano quel che le sembra necessario, considerando anche quelli oggetti che, senza avere un alto valore artistico, hanno un valore di ricordo storico magari solo locale, e non permettendo mai che sia spezzato e disperso l'insieme degli arredi d'una sala o d'una stanza. Finita questa scelta, redatti questi elenchi, su quel moltissimo che resterà si serviranno (e sarà un bene) Ambasciate e Ministeri.

Si tratta, dopo tutto, di pochi palazzi e di poche ville e, per la maggior parte, di suppellettile nota agli studiosi e ai buongustai. Invece a scegliere frettolosamente questi mobili e a spedirli via, le recriminazioni saranno in ogni città sempre più alte e più acri. A Napoli, ha solo (per ora) protestato qualche giornale. A Milano, per difendere i diritti della città di Milano e l'integrità dei palazzi e ville reali cedute al Comune, il sindaco ha telegrafato al Presidente del Consiglio.

Socialista, ha telegrafato (anche se questo non l'ha messo nel telegramma) per difendere contro i ministri del Re la parola e la volontà del Re.

Cose che cápitano, da noi.

Il conte Sforza, ministro degli Esteri, appena comparve questo mio scritto, dichiarò a un redattore della *Tribuna:* « Ho letto l'articolo dell'Ojetti. Ogni inquietudine può

esser dissipata. Varie Ambasciate e Legazioni, a cominciare dal Palazzo Venezia a Costantinopoli che ebbi io la gioja di rivendicare all'Italia nel novembre 1918, hanno bisogno di essere arredate in modo da meritare per ogni verso di essere dei lembi di territorio nazionale all'estero, quali per finzione giuridica sono. Ogni italiano sperso pel mondo, a cominciare dal più modesto emigrante, ha da guadagnare se la rappresentanza d'Italia è decorosa. Quel che importa si è che io ho formalmente prescritto non si chieda nessun mobile che sia storicamente legato al palazzo ove si trova, o che soltanto sia stato creato per le sale ove si trova, o che comunque rappresenti un tipo essenziale di un'arte regionale ».

L'onorevole Rosadi, sottosegretario per le Belle Arti, nominò suo rappresentante, in queste scelte, il dottor Roberto Papini; la Presidenza della Camera, l'onorevole Albertelli. Ma mentre, dieci mesi dopo questo allarme, correggo la stampa di queste pagine; la regolare ripartizione dei mobili è appena incominciata, intieri vagoni di mobili sono partiti per Roma destinati al Ministero degl'Interni e alla Camera dei deputati; Parma pretende di riavere per sè tutti i mobili già delle sue Reggie sparsi da Firenze a Roma. E dei promessi musei della mobilia italiana nessuno parla più.

LA MEDAGLIA DELLA VITTORIA
E IL RITRATTO DI DANTE.

decembre 1920.

Da due anni si parla della medaglia commemorativa della campagna di guerra. Il ministro della Guerra dovrà distribuirla ad alcuni milioni d'italiani, a tutti quelli cioè che hanno già il diritto di portare il nastrino tricolore e che tra il 25 maggio 1915 e il 13 novembre 1918 sono stati bene o male vestiti in grigioverde e, come una volta si diceva con orgoglio, hanno servito. Se ricordo bene, si sono fatti due concorsi per questa medaglia: il primo, nonostante l'indulgenza plenaria e ministeriale delle giurie romane, andò, come meritava, in malora. Ma al secondo concorso i giurati si commossero per ragioni più patriottiche che artistiche, e scelsero un bozzetto per l'esecuzione. Peggio: è già fatto il conio e si lavora al primo milione di medaglie.

Ora questa medaglia è francamente la più brutta fra le tante brutte medaglie immaginate e coniate durante la guerra. La colpa, in fondo, non è dell'artista: è della giurìa che l'ha scelta, e del Ministero della Guerra che durante tutti questi anni, dal sacro distintivo dei mutilati ai diplomi per le famiglie dei caduti, ha fatto tutto quel che ha potuto per provare che, come è suo diritto, d'arte non capisce niente.

Sulla medaglia si vede il volto di Re Vittorio con l'elmetto: un trito e pesto ritratto che sembra scavato nella radica invece che modellato pel bronzo d'una medaglia, senza stile, senza somiglianza, senza carattere e, a dire la parola vera, senza rispetto pel nobile e tipico volto del Sovrano che tutti i soldati in linea hanno veduto accanto a loro e ricordano ed amano. Casa Savoja ha avuto, pur nell'ottocento, medaglisti insigni, anche se oggi dimenticati, come il Lavy, il Galeazzi, il Ferraris. Proprio a questo nostro Re studioso di monete e di medaglie, e proprio nella medaglia che ricorderà in ogni famiglia italiana la guerra vittoriosa ch'egli ha condotta, doveva, essere serbata l'involontaria offesa d'un'effigie siffatta?

Sul rovescio la medaglia reca una ballerina ignuda, di fronte, in piedi, che dovrebbe, dicesi, raffigurare la vittoria. A questo sgorbio paffutello e inverecondo che saluta il pubblico con la manina alzata, sono state, per l'ideale, appic-

cicate due alucce stilizzate con quella calligrafia a svolazzi che vent'anni fa usurpò nella decorazione dei veglioni il nome di stil nuovo. C'è di peggio: questa lieta donnina è portata sugli scudi da alcuni soldati dei quali per fortuna non si vedono che gli elmetti e un poco di volto. Più che pel peso, in tutti i sensi, leggero, sembra che essi reclinino il capo per la vergogna di dover partecipare a questo finale di ballo. Gli scudi, sì, sono stati adoperati anche in questa guerra, per le vedette in trincea e per le mitragliatrici; e ogni tanto ne veniva fuori un nuovo modello, e un nuovo modo per incastrarli e connetterli. Ma di truppe scudate, uno scudo per uomo, che io sappia, non se ne sono vedute. Retorica, dunque, e scolastico ricordo del classico trionfo sugli scudi. E anche questo rovescio è modellato a pizzichi, il nasino, la coscina, il pancino e via dicendo, così che, a fissarla, quella povera figliola ti sembra punta dalle api in tutte le parti che le sono più care.

Questa sarà la medaglia commemorativa della nostra guerra. Conosce la giurìa, conosce il Governo le medaglie di guerra dei nostri nemici? Le confronti a questa, e per amor di patria provveda finchè è in tempo.

Un'altra notizia, per consolarci.

Adolfo de Carolis ha inciso in legno una grande immagine di Dante della quale non co-

nosco, a stampa, la più bella. Dante vi appare fino alla cintola, di faccia, come da Giotto a Raffaello pochi hanno osato ritrarlo, anche per non perdere le due fattezze più tipiche, il naso aquilino e il mento aguzzo. È nell'anno cinquantesimosesto, ultimo di sua vita, ed ha appena finito di scrivere il Poema. Poggia le due mani sul suo libro aperto dove si leggono gli ultimi quattro versi dell'ultima cantica, e alza il volto lungo e scarno, e i grandi lucidi occhi hanno una bontà così fonda che non sai se più ti ispirino amore o reverenza. È l'ultimo sguardo che egli dà alla vita e alla terra, appena uscito dalla visione celeste, e sul punto di ricontemplarla con occhi non più mortali. Tre archi tondi s'aprono nel fondo a simboleggiare le tre cantiche: quello a sinistra, nero; quello a destra, bianco, illuminato da una lucernetta a becco appena all'altezza del volto; quello centrale, occupato dall'alta figura del poeta. La simmetrica immobilità dà a questo ritratto frontale una santità di icone. Il taglio del legno è nitido e sicuro, e le lunghe pieghe della tunica contrastano bene cogli angolosi tratti del volto e con le linee orizzontali del volume aperto e del basso leggìo sorretto dall'aquila polentana.

Il bel ritratto ha già la sua storia. Il mese scorso Adolfo de Carolis andando, come spesso ha fatto in quest'anno di passione, a trovare, a Fiume, Gabriele d'Annunzio cui è legato da

un'amicizia e da una collaborazione fedele, gli recò la prima copia di questa grande immagine che l'autore modestamente destinava al concorso bandito dal Ministero dell'Istruzione pel 1921. Gabriele d'Annunzio ne fu colpito, nè volle più staccarsene. Dissuase l'amico dall'esporla ai pericoli delle sullodate giurìe ministeriali, offrì al De Carolis il magro premio che gli avrebbe potuto assegnare il Ministero, e lo incaricò di stamparglíene súbito molte copie, battezzando la bella stampa col nome di Dante del Carnaro.

Ma noi vorremmo che ugualmente questo Dante apparisse in tutte le nostre scuole, sopra tutto in quelle che di questi tempi si divertono a far la rivoluzione escludendo dalle loro aule Cristo in croce. Sarebbe un modo per farcelo rientrare, invisibile.

Come era facile prevedere, la giuria del concorso minervino, partito il De Carolis, non ha saputo chi premiare. E il concorso è andato a vuoto.

Quanto alla medaglia della Vittoria, il Governo insiste nel pensiero che può anche non essere bella. Essa infatti dovrebbe rappresentare la nostra vittoria secondo l'idea che se ne fa il Governo.

L'ITALIA AL BUJO.

ottobre 1920.

Per adesso, dalla guerra in qua, le più celebrate mostre che noi si faccia all'estero dei frutti della nostra intelligenza e capacità sono queste mostre circolanti di ministri, presidenti, diplomatici ecc., ora in Francia, ora in Isvizzera, ora in Inghilterra. A leggere i dispacci ufficiali, ottengono tutte un gran bel successo. E v'è chi se ne contenta, anzi ne va superbo come il neo cavaliere che fa annunciare a sue spese nel giornale i suoi gran meriti e la sua croce smaltata e, quando legge l'annuncio, ci crede e se ne bea e lo manda segnato in rosso agli amici e clienti.

Brevi gioje. Il giorno dopo in quelli stessi paesi si annuncia che l'Italia è in sfacelo. E l'italiano, pacioso ma permaloso, grida al tradimento e alla calunnia: « Come? Ieri avete

proclamato che Nitti e Giolitti erano belli e oggi osate affermare che l'Italia è brutta? Perfidia, perfidia. » Per la verità, se là capitasse quello che sta capitando a noi, all'ufficio, all'officina, al caffè, in ferrovia, e magari sulle strade maestre, egli ne racconterebbe di altrettanto marchiane. Ma tant'è: l'italiano non vuole che si dica male di lui, sopra tutto quando egli se lo merita e quando fa e immagina tutto quello che può per meritarselo. Stizzito, pesta i piedi e invoca il Governo come nei tempi di calamità il santo protettore che del resto può oggi essere più autorevole del patrio Governo.

Proviamo a ragionare su qualche fatto preciso. È un refrigerio di questi tempi come, quando tutti ardono pel solleone, è un refrigerio salire al fresco in montagna anche a rischio di trovarcisi soli o in assai pochi.

Il ragionamento è semplice, e su queste colonne noi lo facciamo dal 1915, con una costanza che ormai è quasi ingenua. In Italia, oltre Errico Malatesta, l'onorevole Bombacci, l'onorevole Giulietti e l'onorevole Bucco, le guardie rosse, le scalate alle banche e alle officine, esistono, s'ostinano cioè ad esistere e talvolta anche a prosperare alcune attività di lavoro che sono ancóra esemplari, originali, ammirabili dagli stranieri e anche desiderabili. Non parlo, una volta tanto, di musei, monumenti e

paesaggi con citazioni classiche. Parlo, ad esempio, di industrie artistiche, merletti e trine, sete e velluti, vetri e bronzi, mobili e cornici, cuoi e cotoni impressi, libri e rilegature d'arte, ceramiche e oreficerie singolarmente nostrane, dai coralli alla filigrana. Oso parlare anche d'arte contemporanea perchè in questi anni in cui tutti i metri sono ridotti a cinquanta centimetri, scegliendo con severità e sopra tutto con conoscenza diretta del gusto e della moda straniera, noi potremmo portare oltre confine e oltre oceano, in pittura, scultura e musica, alcune prove palesi d'un'Italia nuova, viva e vera, capace di reggere a tutti i paragoni. E prego il lettore d'esemplificare per suo conto con altre opere nostre che egli conosca meglio di me. Due, ginnastica e scherma, verranno sùbito sulla bocca di molti dopo le prove vinte, contro la comoda indifferenza dell'Italia ufficiale, nelle Olimpiadi recenti.

Ma si obietta dagli austeri uomini che ci reggono e con loro soddisfazione ci guidano, che tutte queste attività nostre sono frivolezze e leggerezze indegne di rappresentare all'estero una grande nazione in questi tragici anni. (Veramente hanno trattato con lo stesso disdegno e silenzio perfino la nostra vittoria.) Ora queste sentenze provengono da ignoranza. Per riprendere l'esempio dell'arte industriale, nel 1913 se ne produceva e vendeva in Europa per quattro

miliardi di franchi, dei quali tre erano prodotti e venduti dalla Germania e dall'Austria; e l'altro ce lo dividevamo umilmente in parecchi, prima la Francia. E a ricordare il posto che, in questo campo, noi occupavamo solo quaranta o cinquant'anni fa, c'è da arrossire e, per chi ne è capace, da meditare. Ma l'ignoranza più penosa da cui derivano i sonori giudizii di questi quaccheri coi parocchi, o meglio di questi pigri che cercano scuse alla propria pigrizia, è l'ignoranza dei costumi e dell'animo delle altre nazioni. Essa ci ha politicamente danneggiati e umiliati durante la guerra e l'armistizio; essa continua a danneggiarci anche oggi.

La verità si è che noi si conosce alla meglio, per minuta e meschina esperienza d'alberghi e di treni, gli stranieri che viaggiano o meglio che viaggiavano l'Italia; ma di fatto noi ignoriamo il pensiero, le abitudini, i pregiudizii, l'aria morale e sociale e politica della loro società. Gli stessi industriali nostri e commercianti avevano, quando la guerra scoppiò, cominciato, in pochi e solo da pochi anni, a cercare di capire sui luoghi, nell'oriente più vicino o in parte del Sudamerica, i bisogni del mercato e le singolarità delle domande, senza pur coglierne e prevederne i mutamenti e i capricci come avevano imparato a fare, puntualmente, da anni, francesi, tedeschi, belgi, olandesi, sorretti e consigliati ed esortati dai messi governativi e dalle loro puntuali ed ac-

corte relazioni. I più, cioè, di quei produttori ancóra si accontentavano di obbedire cecamente alle ordinazioni dei mediatori e commercianti stranieri, senza comprenderne le occasioni e gli scopi, indifferenti, pur di venderli súbito, a lasciar porre sui loro prodotti marchii e firme straniere e a vederseli magari tornare in patria così ribenedetti dalla voga e centuplicati di prezzo. Creature, non creatori. All'improvviso l'ordinazione cessava; e loro a lamentarsi e scervellarsi, senza sapere nè perchè era cominciata nè perchè era finita.

Così noi non ci siamo accorti e avvantaggiati della gran sete di novità straniere di cui ardevano, dopo la lunga clausura della guerra, tutti i paesi d'Europa, specie quelli vinti e quelli rimasti neutrali. Così ancóra oggi non riusciamo a persuaderci che alla penetrazione commerciale giova sopra tutto la penetrazione dell'arte, della cultura, magari della moda; che cioè a vendere all'estero macchine agricole o tessuti di cotone o automobili giovano proprio le così dette frivolezze dei concerti di musica, degli spettacoli teatrali, delle mostre d'arte pura e d'arte decorativa, dei tornei di scherma, delle gare di volo o di corsa, magari dei discorsi di filosofia o di morale tenuti con dignità e buon successo da cittadini della nazione esportatrice nel paese dove quei prodotti industriali devono essere importati: che insomma la cultura tedesca e la

filosofia tedesca e la musica tedesca hanno fatto nel mondo da battistrada all'industria tedesca, e i romanzi e la pittura e l'eleganza parigine sono state per un secolo e più la migliore propaganda delle industrie francesi. Non si tratta qui d'influenza politica o di egemonia, ma solo di simpatia e di conoscenza diretta. Si tratta di far socchiudere, senza sospetto, le porte alle grazie e seduzioni dell'intelligenza, della bellezza, della moda per riuscire poi a spalancarle agli affari.

Questo noi abbiamo trascurato di fare durante la guerra (si rammenti solo la lotta tra Francia e Germania per sedurre l'America e assicurarsene l'aiuto militare), e i frutti amari della nostra stoltezza e negligenza ancóra ci attossicano la bocca. Questo noi abbiamo trascurato di fare dopo l'armistizio, quando da Varsavia a Nuova York, dal Cairo all'Aja, da Vienna a Berlino, tutti desideravano riavere notizie di noi vittoriosi, di noi, tra i vincitori, i più gentili ormai e mansueti. Questo noi trascuriamo ancóra quando la favola del nostro sfacelo vola di telegrafo in telegrafo e, per paura del contagio o per una simpatia tradizionale e sentimentale incancellabile, è accolta dai più, checchè si dica, con pena e non con gioja.

Vogliamo provare a mutar strada? S'è sempre in tempo, ma bisogna che questa volontà sia,

prima di tutto, volontà di Governo, per tre ragioni: primo, perchè non si va all'estero a dar prova di questa più squisita italianità se ambasciatori, ministri, consoli non hanno prima ricevuto l'ordine e non sentono sinceramente il piacere e l'orgoglio di presiedere a queste prove; secondo, perchè solo il Governo può e deve adattarle alle condizioni del gusto e ai bisogni e sentimenti dell'ora, di paese in paese; terzo, perchè al Governo, a una ufficiale domanda di Governo, cedono tutti gli ostacoli che, nei più dei casi, sono insuperabili da iniziative private.

Non si tratta di danari: se mai, di ben pochi danari. Si tratta di senno, di tatto, di buon gusto, di autorità, di serietà, di prontezza nello scegliere, nell'ordinare, nel coordinare. Molte volte, in questi anni, sono stati i Governi stranieri o i grandi istituti stranieri di cultura e d'arte, a chiederci di farci vivi, offrendoci locali, trasporti, pubblicità. E noi abbiamo rifiutato. Peggio: talvolta abbiamo cominciato col dire un mezzo sì per poi, senza dir no, scomparire all'ultima ora.

Ecco un esempio di ieri. E se ne possono narrare altri venti, súbito.

Alla fine dell'inverno 1920 la «Federation of Art» degli Stati Uniti d'America ebbe la gentilezza di chiedere ai nostri ministeri degli Esteri e dell'Istruzione se volevamo tenere nelle maggiori città degli Stati Uniti una mostra d'arte

italiana decorativa moderna. Ringraziamenti, consensi, promesse, incarico al direttore generale delle Belle Arti di súbito provvedere. La « Federation of Art » dava il trasporto gratuito nel territorio americano, uno spazio di tremila piedi quadrati a Nuova York, a Filadelfia, a Boston, ecc., successivamente; s' incaricava di registrare le vendite e le ordinazioni; suggeriva al Governo di comprare egli stesso, quando fosse possibile, gli oggetti da esporre perchè rivendendoli con un lieve aumento si sarebbe ripagato delle poche spese. Arduino Colasanti, che conosce gli Stati Uniti, pensò di preparare dunque una piccola mostra, ma ricca e sceltissima: velluti, cristalli, cuoj impressi, vetri, vetriate dipinte, oreficeria, mobili, bronzi, libri ben stampati e bene illustrati, ecc. In parecchie riunioni con l'architetto E. rappresentante della « Federation of Art » e col signor Gorham Stevens, capo dell'Accademia americana di Belle Arti in Roma, tutto venne fissato. L'architetto E. ripartì per l'America dopo avere preso accordi simili per altre mostre con altri governi d'Europa. Ma appena fu partito, una cortina di tenebre separò l' Italia dall'America. Egli scriveva, telegrafava: silenzio di tomba. È tornato il mese scorso. L' ho veduto, m' ha spiegato, con parole affettuose per noi, il danno morale di questo abbandono e di questa inerzia ormai irreparabile perchè gli oggetti per la mostra avrebbero do-

vuto essere imballati e imbarcati ai primi di settembre e invece non se ne era raccolto nemmeno uno. Finalmente a Roma un funzionario della Consulta è andato l'altro giorno a trovarlo per spiegargli che il ministro degli Esteri era sempre favorevolissimo alla proposta; che il Presidente del Consiglio però aveva dichiarato che per le duecentomila lire necessarie (si badi, per la maggior parte recuperabili) occorreva una legge del Parlamento, ma che, anche se il Parlamento l'avesse votata, « il Tesoro italiano non sarebbe stato in grado di versare o solo anticipare questa somma ». Testuale. La confessione ufficiale del fallimento.

Dopo di che, contro l'ignoranza del mondo sulle condizioni dell'Italia, sulla nostra cultura, industria, arte, capacità di lavoro e di credito, qualche giornale chiede a gran voce che il Governo provveda rapidamente e risolutamente.

C'è una poesia del Giusti sulla Rassegnazione:

> In quanto al resto poi non mi confondo:
> Faccia chi può con meco il prepotente.
> Io me la rido e sono indifferente,
> Rovini il mondo.

Rileggiamola. È come guardarci allo specchio.

Ma dovremo proprio, onorevoli ministri del Re, continuare in eterno a calunniarci e a mortificarci così?

Scrivendo queste pagine, non prevedevo l'ultima forma, inventata dal nostro Governo per mettere in bella luce l'Italia agli occhi degli stranieri: lo scandalo sulla missione militare italiana inviata a Vienna súbito dopo l'armistizio; e lo scandalo per trafugare, durante la guerra, pare, a nostro vantaggio alcuni documenti dal Consolato austriaco di Zurigo. Tipica propaganda ufficiale, di rapidissima diffusione.

CROCE MINISTRO E L'ARTE.

marzo 1921.

Che ha fatto in nove mesi di potere Benedetto Croce per l'arte italiana? Niente, pur troppo. Non un provvedimento, non una parola. Dagli scavi alle scuole, dall'arte antica all'arte moderna, niente. Si dice: la povertà; è tempo di economie; senza danari non si può far niente; Croce ministro non ha danari, e non fa niente.

Prima di tutto non è vero che egli non abbia danari. C'è un bilancio delle Antichità e Belle Arti: magro e sparuto, ma c'è. È possibile che un uomo di tanto senno e di tanta cultura quanta ne ha Benedetto Croce, sia convinto che le somme scritte in quel bilancio sono tutte spese bene e non possono essere spese meglio, cioè più utilmente? Certo il Croce è convinto del contrario, ma non fa niente per portare la sua convinzione dal campo della critica nel campo della pratica. Nove mesi sono lunghi, anche per un uomo.

Poi, chi abbia la volontà e l'autorità morale che, ministro o no, ha Benedetto Croce, può anche con la sola parola far miracoli, voltare gli animi, dare fede ai dubbiosi, energia ai pigri, onore al paese. Jeri, ad esempio, è arrivata da Parigi la notizia che quel ministro dell'Istruzione ha indirizzato a tutti i notai di Francia una circolare per chieder loro di ricordare ai clienti più ricchi che s'accingono a far testamento, il dovere civico di destinare qualche legato ai musei pubblici, alle scuole d'arte, ai laboratorii universitari. Gente, i francesi, in contatto con la vita, e orgogliosi di tener la patria e le sue tradizioni in cima ai loro pensieri. Benedetto Croce, che da privato per amore alla cultura italiana è arrivato a farsi coraggiosamente anche editore pur di rialzare e rinnovare e diffondere questa cultura, da ministro, davanti all'arte italiana, ai suoi monumenti, musei, gallerie, alla necessità di difenderli e farli meglio conoscere ed ammirare dagli italiani e dagli stranieri, s'è voltato da un'altra parte. Lo scrittore davvero illustre dell' « Estetica come scienza dell'espressione », davanti all'opera d'arte costruita, scolpita e dipinta, sembra ancóra una volta indifferente come tutti i teorici e letterati condotti davanti ai fatti. Il modo con cui un quadro viene dall'artista primamente pensato e inventato gl'importa più del quadro stesso; la creazione più della creatura. C'è a Napoli, su al Museo di San Martino, il primo schizzo del

Vanvitelli per lo scalone della gran reggia di Caserta, la quale reggia è forse il più fastoso e originale monumento del settecento italiano. Si direbbe che al Croce quello basti. Che poi la reggia di Caserta sia oggi occupata dalla Guardia Regia, la sua facciata affumicata dalle cucine militari, i soffitti e gli affreschi deturpati dai rigurgiti delle latrine, questo lo commuove meno. In nove mesi Benedetto Croce, ministro dell' Istruzione a Roma, non ha trovato un'ora di tempo (dovere e piacere) per visitare gli scavi del Foro e del Palatino.

Tutti si grida da anni che intere regioni italiane, — il Veneto, ad esempio, — mancano anche d'un inventario elementare e notarile, fatto magari di sole fotografie e di esatte misure dei loro tanti oggetti d'arte; che, per dir solo degli oggetti nelle chiese, nessuna consegna viene fatta regolarmente e legalmente ai parroci e ai fabbriceri, o, dove è stata fatta, non è mai regolarmente e periodicamente rinnovata; che così la legge del 1909 resta inapplicabile; che le vendite abusive e i furti così si moltiplicano, come si legge ogni giorno, impuniti, con beffe e danni infiniti. Uno studioso ordinato ed austero come il Croce, se nei suoi schedarii vedesse la milionesima parte dei vuoti e della confusione che si vedono negli schedarii delle nostre Sovrintendenze, non si darebbe pace prima di aver rimediato a quel male. Invece egli che ha fatto, in nove mesi? Niente.

Gl'Istituti di Belle Arti, a detta di tutti, artisti, scrittori, insegnanti, commissioni d'inchiesta, sono, per quattro quinti, una fabbrica di spostati, e uno sperpero del pubblico danaro. Ho più volte narrato il caso più tragico di questa burla accademica: che nella Regia Accademia di Carrara, dico di Carrara, in tutti e sette gli anni d'insegnamento non si permette agli studenti di toccare il marmo. I conservatorii e istituti musicali sono in talune città retti con regolamenti di mezzo secolo fa. Che ha fatto, che ha cominciato a fare Benedetto Croce per salvarli? Niente.

Sovrintendenze alle Gallerie e oggetti d'arte (in Lombardia, ad esempio, e nel Veneto) sono da prima della guerra senza un ispettore. Il povero Soprintendente deve, in regioni vaste ed affollate d'opere d'arte come la Lombardia o il Veneto, far tutto da sè. Concorsi sono aperti dal 1914, e i concorrenti hanno da allora presentati i loro titoli e documenti. Perchè il Croce non fa concludere questi concorsi? Mistero.

Vi sono fondi stanziati a sufficienza per gli scavi, almeno pei piccoli scavi ordinarii; ma non v'è un soldo perchè un ispettore possa andare a sorvegliarli. Perchè il Croce permette che si prolunghino scherzi siffatti? Mistero.

La Galleria nazionale d'arte moderna è da non so quanti anni senza un direttore, senza un ispettore. Il direttore, cioè, esiste e riscuote lo sti-

pendio; ma se ne sta comodamente altrove, perchè egli stesso si dichiara inadatto a dirigere quella Galleria. Perchè il Croce non pone fine a questo scandalo? Mistero.

Una legge speciale affidava al ministro dell'Istruzione la definitiva assegnazione dei palazzi e delle ville ceduti un anno fa dal Re. Meno che a Milano, dove il Comune ha saputo speditamente farsi esaudire in tutti i suoi desiderii (e ha fatto bene), a Venezia, a Napoli, a Firenze, a Palermo, a Genova, in Piemonte, dopo dodici mesi non s'è fatta una consegna, non s'è udita una voce autorevole per far tacere gli appetiti più contradittorii. Che ha fatto questo ministro del Re per tradurre finalmente in atto, se non altro, la parola del Re? Niente.

Due cose sono certe: che qui non si tratta di miseria o ricchezza di bilancio, ma di autorità, di serietà e di decoro; e che questo abbandono non deve continuare.

Lo so: continuerà.

Infatti, fino ad oggi, è continuato. S'è veduto al Senato, per un'interpellanza del senatore Adolfo Apolloni, il così detto scandalo del Colosseo. Benedetto Croce ha confessato ch'egli ministro nulla sapeva d'una cessione del Colosseo fatta dal suo Ministero a una società per «spettacoli lirici». Il Senato ha riso. Benedetto Croce ha sorriso. Cose d'arte: cose da niente; cose di nessuno.

PER LA RIFORMA
DELL'INSEGNAMENTO ARTISTICO.

L'on. Alfredo Baccelli ministro della Pubblica Istruzione nominò ai primi del 1920 una commissione con l'incarico di studiare il passaggio delle scuole ed istituti d'Arte Industriale dal Ministero dell'Industria al Ministero dell'Istruzione, il loro coordinamento agl'istituti di Belle Arti, infine la pratica riforma di tutto l'insegnamento artistico. Due sottosegretarii di stato alle Belle Arti, Pompeo Molmenti e Giovanni Rosadi, inaugurarono le diverse sessioni dei lunghi lavori di quella Commissione, dichiarando di aderire totocorde alle sue conclusioni.

Ecco la relazione che le raccoglie e commenta. La accompagna un preciso schema di legge che qui, per brevità, non si riporta.

I. – LA NECESSITÀ DELLA RIFORMA.

La necessità di riformare e di coordinare tutti gl'istituti per l'insegnamento delle arti in Italia è ormai universalmente riconosciuta da artisti, da insegnanti e da scrittori d'arte, per due ragioni: una ideale e una pratica.

La ragione ideale è che l'Arte, di fatto, non si può insegnare. L'arte di Leonardo e di Raffaello non la conoscevano nè il Verrocchio nè il Perugino quando avevano Leonardo e Raffaello nella loro bottega. E non conoscendola non potevano insegnarla. Nè potevano insegnare l'arte del Verrocchio o del Perugino perchè, se l'arte è un'interpretazione originale della natura, essi insegnando l'arte loro non potevano trasmetterne appunto quello che ce la fa ammirevole: l'originalità, cioè, singolare e individuale del Verrocchio e del Perugino. Questa impossibilità, più l'artista è grande, più fieramente vien proclamata. Basta, tra cento testimonianze, ricordare quella di Giovanni Segantini sull'arte sua: « È mia opinione che l'insegnamento dell'arte della pittura sia un assurdo. Certo a dipingere si può insegnare e quindi imparare, come s'insegna e s'impara a suonare uno strumento: ma questo, pel dipingere, resta al di fuori dell'arte ed è dannoso per quelli che ne avrebbero potuto far senza. Un maestro coscienzioso si sforzerà sempre d'insegnare al suo allievo quel metodo di fare, perciò quel modo di vedere e sentire le cose com'egli le vede e le sente. Tutti i veri artisti possono riconoscere in sè stessi che quanto essi hanno imparato da altri credendolo giusto, difficilmente lo possono dimenticare, e quando si trovano dinanzi alla libera natura, sentono che tutto quanto fuori della natura hanno

imparato, ad essa non corrisponde. E nel lavoro si trovano davanti a mille ostacoli, a mille dubbiezze che imbrogliano la mente impedendo la libera e sincera manifestazione della propria personalità ». [1]

A queste idee s'ispirava nel 1920 la Commissione Reale per un' inchiesta sull' istruzione pubblica proponendo addirittura l' abolizione dell'insegnamento artistico.

D'altra parte se è impossibile insegnare l'Arte come un'originalità individuale e non trasmissibile, è pur possibile ed è sempre sembrato possibile insegnare la tecnica, la meccanica, l'esperienza pratica delle varie arti e il mestiere, dando alla parola *mestiere* un significato più alto di quello corrente: il significato che per secoli ha avuto proprio la parola *arte* in italiano. « .... Esperienza ch'esser suol fonte a' rivi di vostre arti. » Certo, teoricamente neanche la pratica di ciascun' arte è così separata dall'originalità d'un artista da poter essere insegnata senza obbligare l'alunno a seguire la maniera di quest'artista, viziandosi. La stessa Prospettiva che a scuola sembra la scienza più assoluta e dogmatica, ogni artista se la adatta e corregge a suo talento: nè la prospettiva di Giotto è quella del Segantini, nè la prospettiva di Raffaello è quella dei pittori

[1] G. Segantini. *Scritti e lettere* (Torino, editore Bocca, pag. 33).

giapponesi. Ma tant'è, insegnare vuol dire adattarsi e adattare, o non vuol dire niente; e a voler negare che si possano insegnare anche i mestieri delle varie arti, si cade in un altro e peggiore assurdo condannato da tutta la storia dell'arte, anzi della civiltà.

Il male, per l'Italia, si è che contro l'insegnamento puramente tecnico delle arti il quale deve ajutare sulle prime il giovane artista ad esprimere la sua visione del mondo e il suo sentimento finchè egli diventi capace di crearsi da sè i suoi propri mezzi di espressione, esiste un altro errore e pregiudizio: la separazione fondamentale tra le Arti così dette Maggiori e le Arti così dette Minori, fra le Belle Arti e le arti chiamate industriali e decorative, e la separazione fra le scuole nelle quali esse vengono insegnate: quelle, dipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal Sottosegretariato di Stato per le Antichità e le Belle Arti; queste, dipendenti dal Ministero delle Industrie. Da siffatta separazione, retorica e illogica, deriva la seconda ragione pratica, delle unanimi critiche al nostro presente insegnamento artistico.

Nelle *botteghe* dei nostri antichi artisti le quali la Commissione d'inchiesta sull'istruzione pubblica s'illudeva appunto di risuscitare quando proponeva l'abolizione dell'insegnamento artistico, non si faceva soltanto la pittura o soltanto la scultura o soltanto l'architettura, « ma si trat-

tavano spesso varie arti insieme, quali l'oreficeria, l'intaglio in legno, la decorazione, l'intarsio. E furono orefici l'Orcagna, l'Uccelli, il Verrocchio, il Brunelleschi, il Ghiberti, il Botticelli, il Ghirlandaio, il Francia; furono scultori in legno Brunellesco, Donatello, il Sansovino; decoratori di mobili Giotto, l'Orcagna, il Pinturicchio; disegnatori di stoffe Leonardo, Tiziano, Raffaello, Paolo Veronese; intarsiatori i Majano e i San Gallo. La Bottega d'un orefice del cinquecento era un vero e proprio studio d'artista universale che conosceva gli elementi delle tre arti e li metteva in opera nei suoi mirabili prodotti. Ora tutto ciò non è più possibile negli usi del tempo nostro in cui tutto tende a specializzarsi ».[1]

Invece è possibile sanare questo moderno divorzio tra arte e mestiere riunendo sotto una sola guida e una sola amministrazione l'insegnamento delle arti maggiori e minori, delle Belle Arti e delle arti decorative, riformandolo tutto col rispetto dell'indistruttibile e preziosa originalità dei nostri caratteri regionali e con l'attenta considerazione delle presenti condizioni delle industrie e del mercato nazionale e internazionale.

A questo scopo con decreto Reale del 22 gennajo 1920 è stata istituita questa Commissione,

[1] Giovanni Rosadi. *Scuole e botteghe d'arte* (nella *Nuova Antologia,* 1.° agosto 1912, pag. 110).

col còmpito di fare celermente « studii e proposte pel passaggio delle scuole professionali artistiche dal Ministero dell'Industria, Commercio e Lavoro a quello dell'Istruzione Pubblica, per la riforma dell'insegnamento professionale artistico e pel suo coordinamento con gli studii oggi compiuti nelle Regie Accademie e nei Regi Istituti di Belle Arti ».

Il Governo del Re è stato condotto a quest'opera anche da altre considerazioni attuali: le conclusioni alle quali era giunta, rispetto all'Insegnamento artistico e professionale la commissione detta del Dopoguerra e che chiedevano appunto questa unificazione e riforma; [1] la necessità di porre finalmente in atto, per quel che riguarda l'insegnamento artistico professionale, la legge Nitti 14 luglio 1912 sull'Istruzione Professionale; le gravi considerazioni dell'on. De Nava ministro dell'Industria Commercio e Lavoro, quando fu promulgato il Decreto Luogotenenziale 10 maggio 1917 che fissava savie norme per la cooperazione degli Enti locali e degli stessi industriali nell'istituzione e nell'ordi-

[1] Atti della 23.ª Sottocommissione della Commissione del dopoguerra, presieduta dall'on. Antonio Fradeletto. Si veda anche per la Riforma dell'insegnamento artistico industriale l'ordine del giorno del prof. Augusto Osimo, direttore generale della Società Umanitaria e membro di quella Commissione, nella *Coltura Popolare* del luglio-agosto 1919.

namento delle scuole d'istruzione professionale; le tristi condizioni in cui si è ritrovata dopo la guerra la mano d'opera delle industrie artistiche che prima rappresentavano un largo cespite della nostra esportazione e avevano una fama alta e diffusa in tutto il mondo; la ripercussione di questa decadenza sulla nostra emigrazione che era giunta nel 1913, per la sola emigrazione transoceanica, a 445 mila italiani e che viene così perdendo anche la scarsa percentuale di operai e d'artefici specializzati che aveva prima della guerra; [1] infine l'ingente numero di spostati e perciò di disoccupati che le Regie Accademie e i Regi Istituti di Belle Arti continuano ogni anno a licenziare, coi loro diplomi abilitando al così detto insegnamento del disegno centinaia di giovani che vi si sono iscritti con la speranza, se non della gloria, almeno della conoscenza pratica di una qualche professione artistica e che si ritrovano a ventiquattro o venticinque anni, nè artisti nè artefici, per la maggior parte, nè inventori nè esecutori, ma solo insegnanti, e spesso mediocri insegnanti, di disegno. L'esempio più clamoroso di questo inganno e di questo danno è la Regia Accademia di Carrara, cioè della patria stessa del marmo,

[1] Confronta la Relazione della Commissione parlamentare al Decreto Luogotenenziale 10 maggio 1917 sui provvedimenti a favore dell'Istruzione Professionale.

dove per sette anni si studia scultura e non si può per regolamento toccare il marmo così che uno scultore uscito da quell'istituto col suo diploma se vuole guadagnarsi le buone paghe di uno dei tanti laboratorii di marmo della Lunigiana e della Versilia, deve pazientemente ricominciare il suo noviziato per imparare alla fine come si maneggiano mazzuolo e scalpello; e invece, se a Carrara si istituirà un pratico insegnamento di scultura cioè di compiuto lavoro del marmo, gli alunni vi accorreranno anche d'oltre monte e d'oltre mare.

La Commissione composta di uomini già convinti della gravità di questi argomenti e dell'urgenza di questi propositi, ha fin da principio posto a base dei suoi studii e proposte tre principii: la praticità di tutti gl' insegnamenti d'arte; il loro decentramento regionale; il loro continuo contatto con la vita locale e nazionale.

II. – LE SCUOLE D'ARCHITETTURA.

Ma non poteva essa delineare alcun nuovo ordinamento degli studii delle arti senza prima occuparsi della sorte dello studio dell'Architettura. Se è vero che alla base d'ogni insegnamento artistico devono essere la conoscenza dell'uso dei materiali di ciascuna arte e che perciò ogni inventore deve, dentro certi limiti poter

essere anche un esecutore; se è vero che lo stesso stile viene talvolta suggerito al genio dell'artista dalla materia che egli tratta, dalla possibiltà che essa gli offre e dai limiti che essa gl'impone, queste verità appajono tutte in modo solare nello studio e nella pratica dell'Architettura. D'altra parte le conoscenze tecniche e scientifiche necessarie all'architetto, per quanto tutte sottomesse al gusto ed all'arte, sono tante e di così lungo e complesso studio che non era possibile tracciare una compiuta e pratica riforma degli studii delle arti se vi si doveva, anno per anno, scuola per scuola, innestare e coordinare lo studio di tutte le discipline necessarie all'Architettura. Nè questo còmpito era stato dato alla nostra Commissione, perchè anzi, inaugurando i lavori, il Sottosegretario di Stato per le Antichità e le Belle Arti le ricordò il Regio Decreto 31 ottobre 1919 che istituiva in Roma una Scuola Superiore d'Architettura indipendente da ogni altra scuola e istituto d'Arte e l'esistenza di un'altra Commissione che in quelli stessi giorni ne veniva formulando il Regolamento da applicare poi anche ad altre Scuole d'Architettura da fondarsi, secondo i voti antichi ed unanimi degli studiosi, in altre città d'Italia insigni per le tradizioni e i monumenti di quest'arte.

Stabilì dunque la nostra Commissione di prescindere dallo studio di questo insegnamento, pure ripetendo, in un particolare ordine del

giorno, essere urgentissimo risolvere l'annosa questione delle Scuole speciali di Architettura se si volevano attuare le riforme che la Commissione si accingeva a tracciare.

III. – L'INSEGNAMENTO PRATICO DELLE ARTI.

Ammessa, per le suesposte ragioni, l'utilità del passaggio al Ministero dell'Istruzione (Sottosegretariato di Stato per le Antichità e le Belle Arti) delle scuole e istituti d'arte industriali ora dipendenti dal Ministero dell'Industria e del Commercio, fissato d'accordo col rappresentante di questo Ministero un elenco di queste scuole e istituti che dentro cinque anni dall'applicazione della nuova legge potrà ancora essere modificato con Decreto Reale, la Commissione ha proposto l'unificazione di tutti gli studii delle Arti in un corso pratico fondamentale di anni cinque, diviso in due periodi consecutivi, l'uno di tre anni, l'altro di anni due. Gl'istituti che avranno soltanto il triennio, si chiamano *Scuole d'Arte;* quelle che avranno l'intero quinquennio, *Istituti d'Arte.* Per essere ammesso al primo anno delle Scuole d'Arte l'alunno dovrà avere almeno dodici anni d'età e, come titolo di studio, il certificato di licenza dalla sesta classe elementare. Nel primo triennio si vuol creare l'operaio esecutore; nel successivo biennio, l'artefice che sa eseguire ma sa anche in-

ventare. Poichè, pur non trascurando gli studii di cultura generale, il lavoro dei varii materiali è, come si è detto, la base di questo insegnamento, tutte le Scuole e gl'Istituti dovranno possedere le officine che sono richieste dalle tradizioni, dalle industrie, dai materiali di ciascuna regione.

Nè bisognerà accontentarsi dello scarso numero di Scuole o d'Istituti che oggi esistono e che verranno al Sottosegretariato delle Belle Arti sia dal Ministero dell'Industria, sia dalla trasformazione dei minori Istituti di Belle Arti. A dire che ogni capoluogo di provincia, in un paese vario di costumi e ricco di tradizioni come l'Italia, dovrebbe avere il suo Istituto d'arte, di Stato o libero, si dice poco e non si dice esatto. Non dalle sole circoscrizioni amministrative deve essere regolato l'insegnamento delle Arti perchè Istituti d'arte di somma utilità potranno sorgere anche in città minori dove qualche speciale industria artistica prosperi o possa, per mezzo di quest'insegnamento, tornare a prosperare. Ripetiamo esser tempo di lasciare la retorica accademica dei bei titoli vuoti e sonori, e d'aderire ai bisogni reali del paese.

Gl'insegnanti di questi Istituti potranno essere scelti sia tra quelli oggi dipendenti dal Ministero dell'Industria, sia tra quelli già negl'Istituti di Belle Arti, sia anche, e più, tra i liberi professionisti, artigiani, artisti, capi d'arte che, caso per caso, per la loro rinomanza ed esperienza, sia

utile invitare a tenere corsi retribuiti e a dirigere officine nelle date materie e arti delle varie sezioni della Scuola o dell'Istituto. Saranno costoro nominati a tempo (incaricati, cioè, non titolari, come si suol dire, di ruolo) con vantaggio evidente dell'erario e dell'insegnamento.

Quelli alunni che vorranno ottenere il diploma per l'abilitazione all'insegnamento del disegno, superati gli esami finali del quinto anno d'Istituto, dovranno seguire uno speciale corso di coltura e tirocinio per altri tre anni. In ogni modo, addestratisi ormai per otto anni anche nelle officine dell'Istituto, essi avranno aperte molte altre vie, fuori dell'insegnamento del disegno, alla loro operosità e potranno sempre tornare ad essere, se vorranno, oltre che esperti esecutori, anche inventori e disegnatori di modelli o capi di officine di industrie artistiche.

Ma per offrire a queste industrie un personale direttivo pienamente capace e per dare agl'Istituti d'arte insegnanti d'alta esperienza artistica, tecnica e didattica, la Commissione propone che venga istituito in Roma un *Istituto Superiore per le Industrie Artistiche* il quale attui finalmente per questa parte l'articolo 9 della legge 14 luglio 1912, comprenda, riassuma ed integri tutti gl'insegnamenti e le esercitazioni relative tecniche delle varie arti, alle nozioni pratiche e teoriche necessarie al buon andamento di un'industria. Biblioteche speciali; gabinetti sperimen-

tali per lo studio dei materiali e dei nuovi modi di trattarli; raccolte d'arte industriale italiana e straniera, vecchia e nuova; servizii d'informazione sullo stato delle industrie artistiche, sui loro bisogni e progressi, in Italia e fuori, renderanno questo Istituto Superiore tanto utile all'istruzione e alle professioni d'arte del nostro paese quanto lo erano nella vecchia Austria gl'istituti simili di Vienna e di Praga ai quali tutte le industrie d'arte dell'Impero si rivolgevano per progetti, consigli, esperimenti e ricerca d'artefici e direttori capaci.

È da notare, per incidenza, quanto lo studio dell'insegnamento professionale artistico in Austria e del suo ordinamento abbia giovato ad avviare a conclusioni pratiche i propositi della nostra Commissione, dato non solo il mirabile sviluppo che quasi tutte le industrie artistiche del legno, della ceramica, della porcellana, del vetro, del ferro, del bronzo, delle stoffe, avevano là raggiunto, con un'esportazione ingentissima, ma dato anche il decentramento di quelle scuole ed istituti che i varii popoli di quell'Impero pretendevano per indomabili ragioni politiche e che è opportuno per ragioni puramente artistiche e tradizionali ristabilire anche da noi.

S'intende che, a somiglianza di questo superiore Istituto di Stato da fondare a Roma per le Industrie Artistiche, altri ne potranno col tempo sorgere autonomi in altre grandi città, purchè il contributo

degli enti locali dia almeno i due terzi della spesa necessaria. Questo contributo sarà la prova reale dell'utilità di questi altri Istituti Superiori.

Avviati così a pratiche professioni i nove decimi anche degli alunni che altrimenti cadrebbero ad iscriversi nei presenti Istituti di Belle Arti, diffuso ed elevato l'insegnamento tecnico delle arti, è logico ed è giusto che sia concessa a quei pochissimi che usciti dagli Istituti d'arte vogliono dedicarsi all'Arte così detta pura, fuori cioè da ogni applicazione all'Industria, quasi una università di difficile accesso ma di alta cultura: e questa sarà l'*Istituto Superiore di Belle Arti.* Otto soli di questi Istituti basteranno in Italia (e, secondo alcuni di noi, sono ancora troppi), a Roma, a Napoli, a Palermo, a Firenze, a Bologna, a Milano, a Torino e a Venezia. L'esame d'ammissione severissimo; il corso, di quattro anni. E, poichè s'è ormai veduto che gran parte dei nostri scultori e pittori più celebrati o sono degli autodidatti o si sono formati fuori delle scuole col libero studio dei maestri a loro più cari, abbiamo voluto lasciare anche a queste scuole tanta libertà che proponiamo i maestri, negli ultimi due anni di questo quadriennio, per la pittura, scultura e decorazione, sieno eletti dagli stessi alunni, senza limitazione di nomi e di liste. Assegni per perfezionarsi anche fuori del proprio Istituto, in Italia e all'estero, saranno accordati ai meritevoli perchè a quella

libera scelta dei proprii maestri nella loro città possa seguire anche la libera scelta d'altri maestri altrove.

Del resto, questa possibilità di trovarsi dovunque l'insegnante più ammirato e più adatto, esisterà anche per gli alunni degl'Istituti d'arte, sia perchè vi dovranno, come s'è detto, essere chiamati ad insegnare per brevi corsi dell'ultimo biennio anche artisti di fuori, sia perchè agli alunni più lodevoli saranno anche assegnate borse di studio e di viaggio per andare altrove a migliorare la propria capacità nell'arte prescelta.

IV. – IL DECENTRAMENTO DELL'INSEGNAMENTO ARTISTICO.

Per dar pieno vigore ai caratteri, ai bisogni, alle tradizioni locali; per lasciare in ogni grado agl'Istituti d'arte una sana autonomia nel formulare i proprii programmi ed orarii e nello scegliere i propri insegnanti; per dare autorità e indipendenza a chi dovrà, regione per regione, coordinare e difendere queste autonomie, la Commissione ha deliberato d'istituire quasi in ogni regione un *Consiglio Regionale per le Arti* componendolo non solo d'insegnanti e di delegati del Ministero ma anche, e in maggioranza, di proprietarii, di direttori, di capi d'arte, di operai d'industrie artistiche, di artefici che si dedichino

a queste industrie per proprio conto, di delegati dalle Provincie, dai maggiori Comuni, dalle Camere di Commercio e dalle Camere di Lavoro, infine di rappresentanti di quei privati cittadini che contribuiscano con offerte cospicue al Monte Regionale per gli Studii delle arti. Senza moltiplicare funzionarii e senza aggravare il bilancio dello Stato, si spera così di costituire un largo consesso di liberi cittadini che costituiscano un attivo, volonteroso ed esperto patronato di queste scuole, di questi alunni e, indirettamente, delle stesse industrie artistiche nella regione.

Dovranno infatti questi Consigli Regionali, come già avviene con grande fortuna in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Prussia, in Baviera, in Cecoslovachia, in Austria, in Ungheria, curare e ravvivare le arti tradizionali della regione; istituire musei ed esposizioni; fondare nuove scuole e, in quelle esistenti, nuove sezioni per speciali arti e per nuove tecniche; mantenere in contatto le scuole stesse con le industrie e coi commerci locali; fissare, secondo gli orarii delle fabbriche e manifatture, i corsi a orario ridotto che saranno naturalmente i più affollati; definire anno per anno il numero massimo degli alunni per ciascuna sezione, considerati i bisogni e lo stato delle industrie; promuovere concorsi, corsi ambulanti, pubblicazioni, ecc.; stabilire accordi fra enti pubblici e privati a vantaggio delle Scuole; diffondere all'interno e all'estero la conoscenza

dei problemi atti a queste speciali industrie, e dei prodotti di esse.

Consessi tanto numerosi non potranno riunirsi molto di frequente, e perciò una *Giunta regionale* di nove membri provvederà ad amministrare coi fondi distribuiti annualmente dallo Stato o raccolti nella regione; a nominare gl'insegnanti supplenti e gl'incaricati; a vigilare periodicamente sulle Scuole ed Istituti; a dar parere nei procedimenti disciplinari a carico del personale insegnante.

L'opera della Giunta e del Consiglio sarà accentrata, attuata, promossa, integrata da un *Commissario regionale* nominato per tre anni con Decreto Reale, scelto anche tra persone estranee all'amministrazione governativa.

A Roma esisteranno, per la necessaria vigilanza tecnica e amministrativa, per le nomine senza concorso degl'insegnanti titolari e pel coordinamento di queste potenti ed autonome istituzioni locali, un apposito Ufficio e un *Consiglio Superiore per gli Studii delle Arti* del quale Consiglio però dovranno far parte almeno quattro dei Commissarii regionali e almeno due diretti rappresentanti delle industrie artistiche.

Ma le autorità locali resteranno tanto libere che, anno per anno, esse stesse fisseranno il fabbisogno delle varie Scuole ed Istituti della regione; erogheranno non solo i fondi del Monte Regionale, dati cioè dai contributi locali, ma

anche quelli a loro, sulla loro richiesta, assegnati dallo Stato sul suo bilancio per la dotazione normale delle singole scuole ed istituti, e dal Consiglio Superiore sul Monte Nazionale formato per ora con annue cinquecentomila lire. Tutte queste somme, per poter essere prontamente pagate su deliberazione dei Consigli regionali, saranno versate in conto corrente presso un locale istituto di credito. Non basta; gli avanzi annui resteranno nel Monte Regionale o, se fatti sulle dotazioni dei singoli istituti, resteranno a disposizione degl'Istituti stessi; gli assegni agl'Istituti governativi non saranno soggetti a rendiconti voluti dalla legge sulla contabilità generale dello Stato; solo responsabile, per le spese sui fondi dati dallo Stato e dal Monte Centrale, sarà verso il Ministero dell'Istruzione, il Commissario regionale.

Gli alunni delle Scuole d'Arte e del primo triennio degl'Istituti d'Arte non pagheranno nessuna tassa.

V. – GLI OSTACOLI E LA MÉTA.

Una riforma così vasta e compiuta non potrà certo essere attuata in poco tempo. Non solo le ragioni di bilancio lo impediscono, ma anche il rispetto ai diritti acquisiti, prima di tutto, dagli alunni già iscritti ai quali deve essere permesso di finire i loro studii cogli antichi programmi.

Del resto lo sviluppo della cultura e delle industrie artistiche è ancora troppo disuguale nelle varie regioni d'Italia, e in talune tanto scarso che, come s'è detto, abbiamo per ora dovuto raccoglierne più d'una sotto un solo Commissariato e Consiglio regionale, e a queste purtroppo riesciranno difficili l'iniziativa e la vigilanza in territorii tanto estesi, tra popolazioni diverse e disperse. Chi conosce ad esempio l'originale bellezza dell'arte paesana sarda, giojelli, ricami, tappeti, ecc., e conosce anche l'abbandono in cui l'isola silenziosa si giace da tanti anni, intende la difficoltà di costituirvi súbito, frequenti ed efficaci, le Scuole e gl'Istituti da noi proposti.

La stessa legislazione scolastica in tante parti d'Italia è rimasta lettera morta che, dopo avere affermato la sufficienza del certificato di licenza dalla sesta classe elementare per l'ammissione alla Scuola d'arte, dobbiamo soggiungere che nei numerosissimi comuni ancóra privi del Corso popolare completo, potranno essere accolti nelle Scuole d'Arte anche gli alunni che abbiano solo la licenza dalla quinta classe o il diploma di maturità.

Perfino le tante discussioni e dispute di questi ultimi mesi sulla scuola di Stato e sulla scuola libera hanno investito solo le scuole medie e specialmente le scuole dette classiche, ma hanno trascurato l'insegnamento artistico e appena sfiorato quello professionale, sebbene sia da tutti

risaputo che su mille operai 925 si presentano e sono accolti nelle officine senza avere frequentata nessuna scuola anche di solo mestiere. Universalmente condannata, inutile e perciò dannosa ed equivoca perfino nel suo nome, séguita a vivere la Scuola Tecnica senza che si tenti almeno qua e là una sua pratica riforma secondo i bisogni del tempo e del luogo.

Nè ci nascondiamo la difficoltà di trovare a queste nostre Scuole e Istituti d'arte il personale insegnante, capace, fervido e stimato, senza il quale dai migliori programmi escono pessime scuole e col quale, invece, i peggiori programmi possono produrre ottimi alunni. Mancano per l'insegnamento professionale artistico perfino i libri, in italiano; e dovrà essere còmpito del Ministero e dei Consigli regionali più attivi farne sollecitamente compilare e stampare

Ma se tutto è da fare, è anche utile definire i mezzi coi quali tutto si può cominciare a fare dagl'italiani di buona volontà che abbiano fede, non solo a parole, nell'avvenire del nostro lavoro e del nostro popolo. Questa fede è in chi ci ha dato quest'incarico con l'invito di assolverlo senza indugio; e questa fede è in noi anche più sicura dopo che abbiamo compiuto questo lungo lavoro e la via da percorrere ci sembra adesso chiaramente tracciata.

Certo è che, appena l'insegnamento delle arti sarà così ricondotto al puro insegnamento pra-

tico e professionale, i beneficii di questa riforma saranno cento volte più rapidi di quelli che possano derivare dalla riforma di ogni altra scuola od insegnamento. La nativa capacità degl'italiani in questo campo del lavoro e dell'intelligenza è così indiscutibile e anche dagli stranieri così universalmente riconosciuta che la decadenza presente deriva proprio dall'ingenua e comoda superstizione essere inutile lo studio là dove si è ajutati dalla stessa natura.

No: senza studio e senza meditato e ostinato lavoro, le migliori doti naturali s'aduggiano e scompajono. Ma questo studio dev'essere cautamente condotto a rispettare e ravvivare queste nostre varie doti e ad adattarle amorevolmente e praticamente ai bisogni presenti. La nostra riforma s'è proposto questo scopo. L'esperienza potrà mutarne qualche tratto, ma siamo convinti che fuori di essa non esista salvezza per le arti italiane.

Lionello Balestrieri, Guido Biagi, Giovanni Bordiga, Arduino Colasanti, Adolfo De Carolis, Melchiorre Zagarese, Ettore Ferrari, Augusto Osimo, Ugo Ojetti, *relatore*

INDICE DEI NOMI DI LUOGHI E DI PERSONE.

Abbati Giuseppe, 147.
Agazzi Ermenegildo, 129.
Agnelli Giuseppe, 203.
Aix, 18, 19, 20.
Albano Laziale, 148.
Albertelli Guido, 210.
Alciati Ambrogio, 129.
Alfieri Vittorio, 101, 153, 154.
Altoviti Bindo, 8, 9.
Amiens, 94.
Amsterdam, 58.
Angrand Charles, 124.
Anti Carlo, 50.
Antinori Giuseppe, 201.
Apollinaire Guillaume, 105.
Apolloni Adolfo, 230.
Arata G. U., 33.
Arcipenko Alex., 122, 188.
Aretino Pietro, 4.
Ariosto Lodovico, 105, 133.
Arsiero, 167.
Asiago, 167.
Atene, 105.

Baccelli Alfredo, 231.
Bakst Léon, 76.
Baldini Antonio, 29.
Balestrieri Lionello, 129, 251.
Balzac Honoré, 101.
Barbantini Nino, 195.
Barbusse Henri, 104.
Barrès Maurice, 84, 104.
Bartolini Lorenzo, 155.
Bartolomeo (Fra), 6, 147.
Bassano Leandro, 189.
Baudelaire Charles, 18, 43, 46, 78, 101, 102.
Bazzaro Ernesto, 131.
Beardsley Aubrey, 75.
Belloni Giorgio, 129.
Beltran Masses Federico, 128.
Benvenuti Pietro, 55.
Bergson Henri, 27.
Berlino, 111, 221.
Bernard Émile, 18.
Bernasconi Ugo, 29.
Biagi Guido, 251.
Bianchi Mosè, 195.
Biasi Giuseppe, 129.
Bini Carlo, 172, 173.
Bistolfi Leonardo, 58.
Boccaccio Giovanni, 103.
Bocchi Amedeo, 131.
Boecklin Arnold, 110, 111, 116.
Boine Giovanni, 29.
Boldini Giovanni, 16, 134.
Bologna, 154, 170, 244.
Bolzano, 35.
Boma, 43, 52.
Bonnard Pierre, 124.
Bonnetain Armand, 126.
Bonzagni Aroldo, 134, 135.
Bordiga Giovanni, 251.
Borgese G. A., 114.
Borgo San Donnino, 52.
Bosia Agostino, 131.
Boston, 223.
Botta Carlo, 154.
Botticelli Sandro, 97, 235.
Boulanger Marcel, 104.

Bourget Paul, 84, 104.
Braecke Pierre, 126.
Brass Italo, 129.
Brazda Oscar, 128.
Brozzi Renato, 129.
Brunelleschi Filippo, 235.
Bruxelles, 207.
Bucarest, 105.
Budapest, 35.
Buenos Aires, 105.
Bülow, Bernhardt von, 111.
Burne-Jones E., 54.
Byron George, 92.

Cadorin Guido, 67, 131.
Cambellotti Duilio, 74.
Cambon Glauco, 129.
Camuccini Vincenzo, 55.
Canina Luigi, 154.
Canonica Pietro, 129.
Canova Antonio, 42, 47, 115.
Canterbury, 94.
Capecelatro Alfonso, 53.
Cappiello Leonetto, 75, 76, 77, 78.
Caputo Ulisse, 129.
Caravaggio (Michelangelo da), 63.
Cardarelli Vincenzo, 29.
Carducci Giosuè, 24, 26, 27, 31, 101, 153, 156.
Carlandi Onorato, 131.
Carlo Alberto, 156.
Carlyle Thomas, 100.
Carozzi Giuseppe, 129.
Carpaccio Vittore, 197.
Carpi Aldo, 68, 131.
Carrara, 229, 237.
Carte Antonio, 126.
Casciaro Giuseppe, 131.
Caserta, 228.
Castellani Alessandro, 33.
Castiglione Baldassarre, 9.
Cataldi Amleto, 129.
Cavaglieri Mario, 132.
Cavour Camillo, 156, 172.
Cesena, 18.
Cézanne Paul, 6, 13-23, 112, 124, 125, 145, 174, 188.
Chateaubriand (F. R. de), 101, 102.
Chelmonski Josef, 127.
Chéret, 74.
Cherubini Luigi, 156.
Chiabrera Gabriello, 172.
Chicago, 105.
Chiesa Pietro, 129.
Chini Galileo, 129.
Ciamberlani Albert, 126.
Ciardi Beppe, 129.
Ciardi Emma, 129.
Ciardi Guglielmo, 130.
Cicognani Bruno, 29.
Claudel Paul, 104.
Claudio Lorenese, 11.
Coghetti Francesco, 55.
Colasanti Arduino, 32, 34, 35, 186, 223, 251.
Collamarini Edoardo, 170.
Colombo Cristoforo, 156.
Conconi Luigi, 135.
Constable John, 11.
Constant Montald, 126.
Corazzini Sergio, 26.
Cornelius (Peter von), 113.
Coromaldi Umberto, 129.
Corot J. B. C., 11, 147, 148.
Correggio (Antonio Allegri da), 93.
Costa Giovanni, 148.
Costabili Antonio, 201.
Costantini (mons. Giovanni), 66.
Costantinopoli, 210.
Courbet Gustavo, 19. 116, 147.
Cracovia, 35.
Crémieux Benjamin, 101.
Cremona, 52.

Cremona Tranquillo, 146, 195.
Croce Benedetto, 114, 220-230.
Cross H. E., 124.
Czernovitz, 35.

D'Andrea Angelo, 69.
Dani Franco, 169.
D'Annunzio Gabriele, 24, 28, 74, 85, 103, 108, 159, 214, 215.
Dante Alighieri, 3, 24, 30, 83, 87, 103, 155, 213-215.
D'Antino Nicola, 129.
Da Ponte Antonio, 191.
Darmstadt, 111.
Daubigny C. F., 56.
Daudet Alphonse, 102, 104, 105.
David J. L., 15.
D'Azeglio Massimo, 172.
De Amicis Edmondo, 38.
De Carolis Adolfo, 67, 74, 85, 213-215, 251.
Degas Edgar, 15, 46, 147.
Delacroix Eugène, 18, 19, 125.
Della Qnercia Jacopo, 134.
Deledda Grazia, 105.
De Maria Marius, 129.
Demi Emilio, 172, 173.
Denis Maurice, 87.
Derain André, 44.
De Sanctis Francesco, 25.
De Stefani Vincenzo, 190.
Destrée Jules, 126.
Diaghilef Serge, 76.
Dickens Charles, 105.
Discovolo Antonio, 129.
Donatello, 6, 235.
Donati Carlo, 69, 131.
Doni Maddalena, 8.
Dosso Dossi, 133.
Drei Ercole, 170.
Dresda, 111.
Dudovich Marcello, 74.
Durero Alberto, 97.
Düsseldorf, 113.

Egger-Lienz Albin, 131.
Eschilo, 14.

Fabbri Egisto, 13, 124.
Farinelli Arturo, 107.
Faruffini Federico, 69, 146.
Fattori Giovanni, 130, 144-150, 172-175, 195.
Ferdinando II di Borbone, 65.
Ferrara, 52, 133-138, 200-204.
Ferrari Ettore, 251.
Ferrazzi Ferruccio, 131.
Feuerbach Anselm, 113, 116.
Fidia, 59.
Fierens-Gevaert, 126.
Filadelfia, 223.
Filarete Antonio, 57.
Firenze, 41, 50, 96, 144, 145, 148, 153-157, 170, 208, 230, 244.
Flaubert Gustave, 101.
Focardi Ruggero, 130.
Fogazzaro Antonio, 101.
Folgore Luciano, 29.
Fontanesi Antonio, 11, 56, 195.
Fortuny Mariano, 190.
Foscolo Ugo, 26, 27, 101, 153, 154, 156, 157.
Fradeletto Antonio, 236.
Fragiacomo Piero, 129, 190, 198.
France Anatole, 43, 84, 101, 104.
Francia (Giulio Raibolini detto il), 235.
Fratino Cesare, 69, 131.
Funi Achille, 169.

Galilei Galileo, 152, 156.
Garibaldi Giuseppe, 156.
Gaudenzi Pietro, 131.
Gauguin Paul, 112.
Genelli Bonaventura, 110.
Genova, 170, 208, 230.
Ghiberti Lorenzo, 235.
Ghirlandajo Domenico, 235.
Gide André, 104.
Gioli Francesco, 129.
Gioli Luigi, 129.
Giorgione, 59, 62.
Giotto, 42, 63, 214, 233, 235.
Giovanelli Alberto, 194.
Giradoux Jean, 103, 106.
Giulio II, 67.
Giusti Giuseppe, 224.
Goethe Volfango, 92, 114, 115.
Gola Emilio, 129.
Goldoni Carlo, 156.
Govoni Corrado, 133, 134, 136.
Gozzano Guido, 26.
Grandi Ercole, 200.
Graz, 35.
Graziosi Giuseppe, 69, 129.
Grigoletti Michelangelo, 55.
Guardi Francesco, 14.
Guérin Charles, 124.
Guerrazzi F. D., 172.

Hazelius Arturo, 34, 35.
Hegel G. W. F., 114.
Hermant Abel, 104.
Hildebrand Adolf, 111, 116.
Hobbema Meindert, 11.
Hodler Ferdinand, 127.
Holbein Hans, 93.
Holman Hunt W., 56.
Hugo Victor, 98, 100, 101, 102.

Ingres J. D., 10, 18, 47, 105, 116.
Irolli Vincenzo, 131.
Jahier Piero, 29, 49, 104.
Jarocky Wladyslaw, 127.
Jaroslavl, 36.
Jefferys Marcel, 126.

Kiev, 36.
Kipling Rudyard, 108.
Klinger Max, 113.
Kuna Henryk, 127.

Laermans Eugène, 126.
L'Aja, 221.
Lamartine (Alfonso de), 101.
Landi Gaspare, 55.
La Sizeranne Robert, 93.
Laurenti Cesare, 134.
Leibl Wilhelm, 116.
Lemonnier Camille, 126.
Lenbach (Franz von), 116.
Leonardo da Vinci, 3, 6, 59, 156, 157, 232, 235.
Leone X, 9, 67.
Leone XIII, 75.
Leopardi Giacomo, 24, 27, 30, 101.
Lessing G. E., 115.
Liebermann Max, 56.
Lionne Enrico, 129.
Livorno, 144, 145, 171-175.
Lloyd Llewelyn, 129.
Lodovico il Moro, 200-204.
Londra, 14, 33, 35, 44, 74, 94.
Loria Lamberto, 33, 37, 38.
Loverini Ponziano, 69.
Luce Maximilien, 124.
Luppi Ermenegildo, 170.

Maccari Cesare, 55.
Machiavelli Niccolò, 156.
Maggi Cesare, 129.
Majano (Benedetto da), 235.
Malatesta Adeodato, 55.
Mancini Antonio, 130, 188.
Manet Edouard, 147, 174.

Mantegna Andrea, 97.
Manzoni Alessandro, 24, 30, 101.
Maraini Antonio, 39.
Marées (Hans von), 110, 111, 116.
Marinetti F. T., 105.
Marquet Albert, 124.
Martelli Ugo, 134, 136.
Martini Ferdinando, 172.
Marussig Guido, 129.
Masaccio, 6.
Mataloni Giovanni, 74.
Matisse Henri, 44, 112, 114, 124, 188.
Maupassant (Guy de), 104.
Mazzini Giuseppe, 100, 101, 156, 173.
Mayer-Graefe Julius, 113.
Meissonier J. L. E., 116.
Menato Giuseppe, 169.
Mengs Raphael, 110, 113.
Mentessi Giuseppe, 134.
Menzel Adolph, 116.
Michelangelo Buonarroti, 4, 6, 7, 14, 67, 92, 97, 100, 147, 153, 156.
Michetti F. P., 140.
Milano, 52, 74, 77, 135, 139, 171, 208, 209, 230, 244.
Milesi Alessandro, 131.
Minerbi Arrigo, 134, 137.
Miola Camillo, 139.
Missiroli Mario, 25.
Moggioli Umberto, 130.
Molmenti Pompeo, 186, 231.
Monaco, 35, 56, 110, 111, 113, 207.
Monet Claude, 146.
Monti Vincenzo, 101.
Morgan Pierpont, 83.
Morghen Raffaello, 154.
Morelli Domenico, 58, 65, 66, 67, 69, 141.
Moréas Jean, 27.
Mosca, 36.

Napoleone I, 156.
Napoleone III, 156.
Napoli, 65, 74, 111, 140, 141, 142, 170, 208, 209, 227, 230.
Netti Francesco, 142.
Niccolini G. B., 154.
Nicholson William, 75.
Nijnski Vaslav, 76.
Noci Arturo, 129.
Nomellini Plinio, 130.
Novara, 201.
Nuova York, 14, 221, 223.

Oleffe Auguste, 126.
Ongaro Luigi, 169.
Ongaro Massimiliano, 190.
Oppo C. E., 14.
Orcagna Andrea, 235.
Orsi Pietro, 195.
Osimo Augusto, 236, 251.
Oxford, 93.

Padova, 38, 111.
Palazzeschi Aldo, 28, 29.
Palizzi Filippo, 195.
Palladio Andrea, 99, 100, 167.
Palermo, 142, 181, 230, 244.
Palma il Giovane, 189.
Pancrazi Pietro, 25, 28.
Panzini Alfredo, 73.
Paolieri Ferdinando, 26.
Papini Giovanni, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 109.
Papini Roberto, 210.
Parigi, 14, 19, 33, 35, 36, 44, 74, 75, 76, 102, 111, 112, 124, 154.
Parma, 52.
Pascoli Giovanni, 24, 101, 115.
Pautsch Fryderik, 127.
Perosi Lorenzo, 74.

Perugino (Pietro Vannucci detto il), 6, 59, 232.
Petrarca Francesco, 24, 25, 30, 83, 92, 93, 113.
Piacentini Marcello, 57.
Piacenza, 51.
Piazzetta G. B., 64.
Pica Vittorio, 73, 74, 122, 123, 125, 139, 140.
Picasso Pablo, 44, 112.
Piero della Francesca, 63.
Pinturicchio (Bernardino detto il), 6, 235.
Pirandello Luigi, 105.
Piranesi G. B., 47, 115.
Pisa, 172.
Pissarro Camille, 19.
Podesti Francesco, 55.
Pogliaghi Ludovico, 170.
Pola, 161.
Poliziano Agnolo, 24.
Ponchon Raoul, 108.
Poussin Nicolas, 10, 18, 23, 47, 116.
Praga, 35, 243.
Prati Giovanni, 169.
Previati Gaetano, 58, 66, 67, 69, 133, 134, 135, 195.
Proust Marcel, 84, 103, 106.
Puccini Giacomo, 74.
Pugliese-Levi Clemente, 129.

Raffaello Sanzio, 3-12, 18, 67, 92, 100, 105, 147, 153, 156, 157, 214, 232, 233, 235.
Ranalli Ferdinando, 68.
Ranzoni Daniele, 195.
Ravenna, 203.
Redon Odilon, 124.
Reims, 46, 94.
Renan Ernest, 55, 101.
Renoir Augusto, 7, 19.
Ricasoli Bettino, 172.
Ricci Dante, 131.
Roccatagliata-Ceccardi Ceccardo, 131.
Rolland Romain, 104.
Roma, 3, 12, 32, 41, 43, 50, 52, 57, 58, 61, 66, 74, 92, 93, 94, 96, 98, 111, 115, 139, 140, 141, 142, 144, 153, 155, 194, 224, 228, 242, 243, 244, 247.
Rosa Salvatore, 136.
Rosadi Giovanni, 174, 210, 231, 235.
Rossetti Biagio, 200.
Rossetti Dante Gabriele, 7.
Rossini Gioacchino, 154.
Rosso Medardo, 70.
Rousseau Henri, 114.
Rousseau, J. J., 17.
Rousseau Victor, 126.
Roussel K. X., 124.
Rubino Edoardo, 170.
Ruskin John, 17, 91-100.

Sacchetti Enrico, 74.
Sacconi Giuseppe, 158-164.
Saint Pierre (Bernardin de), 17.
Sala Paolo, 131.
Salietti Alberto, 131.
Salisbury, 94.
Sand George, 104.
Sangallo (Giuliano da), 235.
Sansovino Francesco, 187.
Sansovino Jacopo, 235.
Scoppetta Pietro, 140.
Scrouvens César, 126.
Sebastiano del Piombo, 6.
Segantini Giovanni, 58, 67, 195, 232, 233.
Selvatico Lino, 129.
Sernesi Raffaello, 147.
Serajevo, 35.
Servaes Albert, 126.
Seurat George, 123.

Sforza Carlo, 209.
Shakespeare William, 93.
Shaw Bernard, 108.
Shelley P. B., 92.
Sibellato Ercole, 132.
Siena, 10.
Signac Paul, 123.
Signorini Telemaco, 145.
Sisto, V, 67.
Siviero Carlo, 131.
Soffici Ardengo, 105, 109.
Spadini Armando, 127, 128.
Steinlen, 75.
Stendhal (H. Beyle), 101.
Stevens Gorham, 223.
Stevenson Robert, 108.
Stoccolma, 34, 35, 187.
Strauss D. F., 55.
Sturza Jan, 128.

Tiepolo G. B., 14, 63.
Tintoretto Jacopo, 97, 132, 188, 189, 197.
Tissot James, 56.
Tito Ettore, 190, 198.
Tiziano Vecellio, 4, 14, 23, 59, 62, 92, 93, 197, 235.
Toma Gioacchino, 141, 195.
Tommaseo Nicolò, 156.
Torino, 36, 50, 139, 244.
Tosi Arturo, 129.
Toulouse-Lautrec Henry, 74, 78.
Trentacoste Domenico, 58.
Trentini Guido, 131.
Trento, 94, 161.
Trieste, 161.
Turner J. M. W., 99.
Tzara, 105.

Uccello Paolo, 235.
Umberto I, 156.
Urbino, 3, 153.

Van Gogh Vincent, 125, 126.
Vanvitelli Luigi, 228.
Varsavia, 221.
Vasari Giorgio, 26, 137.
Weiss Wojciech, 127.
Velasquez Diego, 19.
Venezia, 13, 16, 19, 22, 37, 38, 41, 62, 83, 94, 96, 111, 121-132, 138, 189, 140, 142, 145, 181, 187-199, 230, 244.
Verdi Giuseppe, 156.
Verga Giovanni, 17, 101.
Verhaeren Emile, 126.
Verona, 96.
Veronese Paolo, 14, 23, 132, 187, 188, 197, 235.
Verrocchio Andrea, 232, 235.
Versailles, 102.
Vespasiano da Bisticci, 63.
Vicenza, 38, 165-170.
Vienna, 35, 207, 221, 225, 243.
Vignola (Giacomo Barozzi da), 99.
Wildt Adolfo, 58, 137.
Winckelmann J. J., 115.
Vittorio Emanuele II, 156, 158-164.
Vittorio Emanuele III, 212.
Vitruvio, 99.

Zagabria, 35.
Zamboni Angelo, 169.
Zanelli Angelo, 58, 161.
Zanetti Giuseppe, 170.
Zara, 161.
Zola Émile, 17, 18, 104.
Zurigo, 225.

INDICE.

PREFAZIONE . . . . . Pag. V

I. — RAFFAELLO E ALTRE LEGGI.
(Da pag. 1 a 87.)

Raffaello. 3
Cézanne 13
Versi 24
L'arte in campagna. 32
La scultura negra ovvero da Roma a Boma . . 43
L'arte e la Chiesa 53
Arte sacra? 62
Manifesti, affissi, o cartelloni che dir si voglia . 72
Libri, da cento lire in su 80

II. — AL BALCONE DELLE ALPI.
(Da pag. 89 a 117.)

Ruskin 91
La letteratura francese e la quiete della pianura. 101
Pittura tedesca, in coda 110

III. — ESPOSIZIONI.
(Da pag. 119 a 150.)

L'Esposizione di Venezia 121
Un'esposizione a Ferrara. 133
Che avviene nel Mezzogiorno d'Italia? 139
La mostra romana di Giovanni Fattori 144

IV. — SEPOLCRI.

(Da pag. 151 a 175.)

Tombe e parole in Santa Croce . . . . . Pag. 153
Il monumento a Re Vittorio sul Campidoglio . . 158
A Vicenza 165
Un Panteon sopra un monte 171

V. — FIORI A MINERVA.

(Da pag. 177 a 251.)

Arte e moneta 179
Un'altra domanda 184
Dentro Palazzo Ducale 187
La Galleria moderna di Venezia ai Giardini, e poi al Lido 193
La salvezza e la rovina del palazzo di Lodovico il Moro 200
I mobili dei Palazzi Reali 205
La medaglia della Vittoria e il ritratto di Dante. 211
L'Italia al bujo 216
Croce ministro e l'arte 226
Per la riforma dell'insegnamento artistico . . . 231

Indice dei nomi di luoghi e di persone 253

PRESSO GLI STESSI EDITORI

Ritratti d'artisti italiani, di **Ugo Ojetti.** Con 14 fototipie 5 —

F. P. Michetti. T. Signorini. Marius Pictor. E. Dalbono. F. Carcano. L. Bistolfi. G. Fattori. D. Trentacoste. P. Fragiacomo. L. Serra. G. Pellizza. E. Tito. D. Calandra. Guglielmo Ciardi.

I nani tra le colonne, di **Ugo Ojetti**. . . . . 6 —

Pola. Il Castello di Trento. Gorizia. Le Chiese e la guerra. La Germania in Campidoglio. Tiepolo massacrato. Canova sotto il Grappa. I palazzi già del Re. I quadri a casa loro. L'arte che si insegna. La corsa all'arte. La galleria d'arte moderna, ecc.

La Dalmazia nell'arte italiana. Venti secoli di civiltà, di **Alessandro Dudan.** 2 vol. in 8, riccamente illustrati:

I. *Dalla Preistoria all'anno 1450.* 224 pagine di testo e 116 pagine di illustrazioni . . . . . 25 —

II. *Dal 1450 ai nostri giorni* (in corso di stampa).

Roma moderna. La Capitale d'Italia dal 1870 al 1911, di **Arturo Calza.** In-8, con 90 illustrazioni. . . . . 12 —

I Musei del Vaticano, di **Francesco Wey.** In-8, con 52 illustrazioni . . . . . 4 —

I tesori d'arte dell'Italia, di **Carlo De Lützow.** 560 pagine in folio, di gran lusso, con 51 acqueforti e 354 illustr. 80 —

I Palazzi e le Ville che non sono più del Re. In-4, su carta di lusso, con 202 illustrazioni e prefazione di Ugo Ojetti, legato in tutta tela. . . . . 75 —

Raffaello, di **Corrado Ricci.** In-4, di gran lusso, con 90 illustrazioni, legato in tutta tela. . . . . 50 —

Leonardo ritrattista, di **Attilio Schiaparelli.** In-8, di gran lusso, con 40 illustrazioni, legato in tutta tela . . 25 —

Città sorelle, di **Anna Franchi.** In-8, con 54 incisioni, e coperta a colori di L. Bompard . . . . . 8 —

ISTRIA: Pola. Duino. Capodistria. Pirano. Isola. San Giovanni di Salvore. Umago. Cittanova. Parenzo. Ursara. Rovigno. Dignano. Albona. Pisino. - TRIESTE. NELLA LAGUNA: Aquileia. Grado. - LA CONTEA DI GORIZIA: Gorizia. Gradisca. Monfalcone. Tolmino. Plezzo. Canale. - LA DALMAZIA E LE ISOLE: Zara. Veglia. Cherso. Lesina. Lagosta. Curzola. Arbe. - FIUME. IL TRENTINO: Trento. Riva. Rovereto.

Lo spirito francese contemporaneo, di **Luigi Tonelli.** 6 50

Il dramma dello spirito francese. La stasi. Il rinnovamento.

Storia della critica romantica in Italia, di **G. A. Borgese**, con una nuova prefazione . . . . . 8 —

Storia della letteratura italiana, di **Francesco De Sanctis.** Con note e indici del professor Paolo Arcari. Due volumi di complessive 780 pagine . . . . . 11 —

Saggi critici, di **Francesco De Sanctis.** A cura e con note del professor Paolo Arcari, con l'aggiunta di dodici scritti. Tre volumi di complessive 1000 pagine . . . . . 15 —

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

557 - 032

89-B2349

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00775 3755